

Američki nezavisni film 1980-ih i 1990-ih godina - Jim Jarmusch i poetika svakodnevice - Studija slučaja

Vešković, Rahela

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:458141>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Diplomski studij kulturologije: mediologija i popularna kultura

AMERIČKI NEZAVISNI FILM 1980-IH I 1990-IH
GODINA

JIM JARMUSCH I POETIKA SVAKODNEVICE – STUDIJA
SLUČAJA

(diplomski rad)

Rahela Vešković

Rijeka, 2015.

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

Diplomski studij kulturologije: mediologija i popularna kultura

AMERIČKI NEZAVISNI FILM 1980-IH I 1990-IH
GODINA

JIM JARMUSCH I POETIKA SVAKODNEVICE – STUDIJA
SLUČAJA

Studentica: Rahela Vešković

Mentor: dr. sc. Hajrudin Hromadžić, doc.

Ko-mentor: Boris Ružić, mag. cult.

Rijeka, rujan 2015.

Sadržaj

1. UVOD	1
2. DEFINICIJA AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA	3
2.1. INDUSTRIJSKO-FINANCIJSKA DEFINICIJA: BUDŽET KAO ESTETIKA	5
2.2. STILSKA DEFINICIJA: AUTENTIČNA, AUTONOMNA ALTERNATIVA	7
3. POVIJEST AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA – OD ZAČETKA DO 1980-IH..	9
3.1. HOLLYWOOD: KADA, NA KOJI NAČIN I ZBOG ČEGA?	10
3.2. ANTI-HOLLYWOOD: SAŽETA POVIJEST AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA	14
3.2.1. PRESTIŽNI I SIROMAŠNI POČECI, FILM NOIR	14
3.2.2. AMERIČKI NEZAVISNI FILM DRUGE POLOVICE 20. STOLJEĆA: AMERIČKA AVANGARDA.....	18
3.2.3. NOVI AMERIČKI FILM	21
3.2.4. EKSPLOATACIJSKI FILM	23
4. STILSKE ODREDNICE INDIE FILMA	25
4.1. INDIE KAO NEGACIJA	26
4.2. POETIKA NEZAVISNE FORME I NARATIVA	28
4.3. TEMATIKA I LIKOVI	33
4.4. PITANJE ŽANRA	36
4.5. KULTURALNI ZNAČAJ AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA	38
4.6. INDIEWOOD – KOMERCIJALIZACIJA MARGINE	40
5. JIM JARMUSCH I POETIKA SVAKODNEVICE - STUDIJA SLUČAJA	43
5.1. ČUDNIJE OD RAJA (1984)	47
5.2. TAJANSTVENI VLAK (1989)	51
5.3. NOĆ NA ZEMLJI (1991)	55
6. ZAKLJUČAK	57
7. LITERATURA.....	60
8. FILMOGRAFIJA	64
9. SAŽETAK.....	66

1. UVOD

Malo se toga u Hollywoodlandu promijenilo od trena kad su iz njegovoga imena na kalifornijskoj planini Mt. Lee izbacili nastavak –land i pretvorili ga u prijestolnicu komercijalnog filma. Uz poneku tehničku ili stilsku inovaciju, holivudski film gotovo duže od stoljeća ostaje vjeran svojoj ustaljenoj i predvidljivoj shemi, plošnim likovima i ideologiji koju promovira, a koja ga čini tek jednim kotačem u mašineriji popularne kulture. Iznimno imućnim i profitabilnim kotačem, to jest. Ipak, na drugoj strani američke filmske industrije, potaknuti željom da razotkriju pravo lice iza blještavila i glamura *mainstream* filma, okupljali su se redatelji koji su, s iznimno malim budžetom i neovisni od ikakvih velikih studija, snimali svoje nezavisne filmove s idejom slobodne autorske vizije, mijenjajući tako filmski *landscape* i način na koji publika gleda filmove.

Nezavisnost je filmski termin koji je oduvijek bio iznimno važan, ali u različitim periodima poprimao je potpuno drugačija značenja. Fokus ovoga rada biti će na suvremenom američkom nezavisnom filmu, koji zauzima period 1980-ih i 1990-ih godina, a poznatiji je pod terminom *indie* film (od riječi *independent* – neovisan). Razmatrat ću pritom njegovu važnost za film kao medij i film kao umjetnost, za publiku, ali i kulturu i suvremeno društvo uopće, nastojeći zatim odgovoriti na pitanja što je uistinu *indie* film, kako i zašto je on nastao, koji su njegovi najvažniji predstavnici i pravci, te zašto je uopće stilski i tehnički onakav kakav jest.

Zbog svoje šarolike povijesti, artistske prirode i autorske slobode, *indie* film oduvijek je bilo iznimno teško definirati, stoga rad otvaram razmatranjem problema okvira američkog suvremenog nezavisnog filma – sagledavajući ga s industrijske i ekonomske pozicije, ali i sa stilističke i tehničke strane, raspravljajući o raznim definicijama koje su uspostavili filmski teoretičari u različitim periodima povijesti nezavisnoga filma. Ono što slijedi zatim jest kratak povijesni pregled razvitka holivudskoga filma, koji je iznimno važan u kontekstu *indieja*, te bez kojega nije moguće razumjeti stav, stil i buntovnost koji se nalaze u srži nezavisnih filmova sviju filmskih era. Razmotrit ću također i nezavisne filmske pokrete kroz povijest, koji su vodili prema nastanku suvremenog američkog nezavisnog filma, kao i najvažnije predstavnike svakoga razdoblja.

Dolazeći napokon do američkog nezavisnog filma 1980-ih i 1990-ih, objasnit ću njihove osnovne stilističke komponente. *Indie* film obilježen je dualnošću i unutrašnjom kontradiktornošću, stoga se stvaraju filmovi koji naginju ka realističnosti, kao i oni visoko stilizirani, ekspresivni i tematski, ali i tehnički kompleksni, no obje vrste imaju zajedničku tendenciju ka što značajnijem udaljavanju od polja komercijalnog holivudskog filma, pritom raskrinkavajući njegovu lažnu i mračnu narav. To čine kroz svoju formu i narativ, kroz teme koje Hollywood gotovo redovito ignorira, poput homoseksualnosti ili čak pedofilije, a posebice važni jesu živopisni *indie* likovi koji su ujedno simboli svojih socijalnih pozicija. Oni su pripadnici manjina, etničkih, rasnih, spolnih, nacionalnih, vjerskih, ili su samo odmetnici s margina suvremenoga društva, ali kroz nezavisni film oni dobivaju glas kojime progovaraju o svojoj poziciji i važnosti prihvaćanja različitosti u zapadnoj kulturi.

Dotaknut ću se i pitanja žanra, čijoj kategorizaciji suvremeni američki nezavisni film vješto izmiče, ili ga pak dekonstruira i propituje njegove konvencije i granice. Također, otvorit ću i problematiku *indieja* danas, koji se nalazi u nezavidnoj poziciji gdje se, oštrije nego ikad, dovodi u pitanje njegov kredibilitet. S pojavom *crossover* hitova takozvanog *Indiewood* sektora, gdje se snimaju filmovi koji samo stilski nastoje nalikovati na niskobudžetne nezavisne filmove kako bi privukli mlađu publiku, a terminom *indie* razbacuju se tek u marketinške svrhe, ponovno se otvara pitanje: što je pravi suvremeni američki nezavisni film?

U posljednjem poglavlju usredotočit ću se na rad jednog od najvećih redatelja američkog nezavisnog filma 1980-ih i 1990-ih, Jima Jarmuscha, koji je svojim filmovima utjecao na razvitak suvremenih *indieja*, istovremeno inspirirajući i brojne holivudske filmove i trendove. Ideju autorskog filma koji je osnova za otpor Hollywoodu, kao i stilske i tematske odrednice nezavisnoga filma, demonstrirat ću teorijskom raspravom o tri Jarmuscheva filma koja smatram najreprezentativnijima, a to su *Čudnije od raja*, *Tajanstveni vlak* i *Noć na zemlji*. Time ću ujedno prikazati iznimnu važnost Jarmushevoga opusa za *indie* film, ali i njegov neizbrisiv i golemi doprinos filmskoj umjetnosti uopće.

2. DEFINICIJA AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA

Govoreći o samome značenju pojma nezavisnosti u kontekstu filma, ulazimo u kompleksno, sklisko i nezahvalno područje pokušaja uspostavljanja solidnih granica između slobode i zarobljeništa. Što znači biti nezavisan? Od čega točno valja biti nezavisan? Može li se uopće biti potpuno nezavisan? Odgovore na upravo ta pitanja, kada je riječ o američkom nezavisnome filmu, već desetljećima pokušavaju pronaći brojni filmski povjesničari, teoretičari i kritičari, često pritom dolazeći do oprečnih zaključaka. Moj je primarni fokus stoga u ovome dijelu rada, slijedeći neke od najčešćih teorijskih tvrdnji o tome što se smatra nezavisnim, upravo pronaći adekvatnu definiciju, odnosno teorijski okvir i objašnjenje američkog nezavisnog filma 1980-ih i 1990-ih.

U filmskoj industriji nezavisnost se po mnogočemu smatra Svetim Gralom – nezavisnost je „ono čemu gotovo svatko tko stvara filmove teži, ali nikada u potpunosti ne dosegne“ (Lewis, u Schirmer, 2007: 1)¹. Geoff King komentira da je u najranijim danima filmskoga stvaralaštva nezavisnost bila romantični termin, „označavajući smjeli trud buntovnika koji se bore protiv moćnih sila“ (King, 2004: 4). Sila o kojoj se govori u ovome slučaju je Hollywood – „vječni neprijatelj i najgora noćna mora“ nezavisnoga filma, sve ono čemu se ovaj odupire i što ne želi postati, no ujedno je Hollywood ono bez čega postojanje *indie* filmova ne bi ni bilo moguće (o čemu će kasnije biti više riječi). Nadalje, King objašnjava kako je „termin 'nezavisan' poprimao veoma raznolike konotacije tijekom različitih perioda povijesti američkoga filma. Primjerice 1930-ih označavao je „nešto manje od smeća“. Kasnih 1950-ih i ranih 1960-ih označavao je inovacije američkog Novog vala i niskobudžetne eksploatacijske znanstvenofantastične i horor filmove Rogera Cormana“ (King, 2004: 8), dok je tek u osamdesetim i devedesetim godinama prošloga stoljeća filmska nezavisnost zadobila kredibilitet i poštovanje kakvo zaslužuje.

Vraćam se sada na pitanja koja su u ovome trenu ključna: Što je zapravo *indie* film? Koji filmovi spadaju pod taj termin? Koje su kategorijske odrednice nezavisnoga filma? Kako

¹ Svi prijevodi sa stranog jezika vlastiti, ukoliko nije drugačije naznačeno.

bi se ponudili adekvatni odgovori, valja krenuti od nimalo jednostavnog zadatka definiranja američkog nezavisnog filma, koje filmski povjesničari i teoretičari najčešće svode na dvije sfere: industrijska/financijska i stilska/umjetnička.

2.1. *INDUSTRIJSKO-FINANCIJSKA DEFINICIJA: BUDŽET KAO ESTETIKA*

Ekonomska neovisnost i financijska ograničenost prve su koje na um padaju pri spomenu *indie* filma. Glumac Huntz Hall, koji se proslavio ulogama u nezavisnim filmovima tijekom Drugog svjetskog rata, jednom je šaljivo komentirao da „možemo prepoznati nezavisni film jednostavnim testom: ako se čitav filmski set trese kada netko zalupi vratima, film je nezavisan“ (Lewis, u Schirmer, 2007: 1). Iako odviše simplificirana, ova tvrdnja ipak upućuje na važnost koju novac ima (odnosno nema) pri nastajanju *indie* filma. U očima onih koji o filmovima posjeduju tek površno, općenito znanje, komentira filmski povjesničar Yannis Tzioumakis, primaran način raspoznavanja nezavisnoga filma jest prema njegovom nepripadanju jednome od osam vodećih svjetskih konglomerata zabavne industrije – Sony Columbia, Viacom Paramount, AOL Time Warner, MGM/UA, ABC Disney, NBC Universal, News Corp. Fox i Dreamworks SKG (Tzioumakis 2006: 2). Stoga na popisima najboljih nezavisnih filmova često se pronađu *Gospodar prstenova: Prstenova družina* (2001) Petera Jacksona, kao i Scorseseijev *Aviator* (2004). Iz tog razloga Greg Merritt dodaje da su nezavisni filmovi svi oni „filmovi financirani i producirani potpuno autonomno od svih filmskih studija, neovisno o njihovoj veličini“ (Merritt, u King, 2004: 9). Ipak, ni ovakva definicija nije zadovoljavajuća jer, ukoliko se njome vodimo, film *Zameo ih vjetar* (1939), čija je produkcija nezavisna, danas bismo smatrali *indie* ostvarenjem, a ne prepoznatljivim izdankom klasičnoga Hollywooda (Petković, 2009: 6).

Po pitanju financiranja, američki nezavisni filmovi kreću se od onih s mikrobudžetom, poput Rodriguezovih *El Mariachija* (1992) za čije je snimanje bilo potrebno tek 7000 dolara, do *Svijeta Duhova* Terryja Zwigoffa (2001), koji je koštao 7 milijuna dolara², što je možda za *indieje* visok, no za holivudske standarde još iznimno nizak budžet. „Na industrijskoj razini, američki nezavisni sektor proteže se od ekstremno niskog, ili (prema legendi) gotovo 'bezbudžetnog' snimanja filmova, do holivudskih margina; od zrnatih slika snimanih na 16-milimetarskoj vrpici do digitalnog videa i blještavih proizvoda koji više nalikuju

² Top 50 Modern Day Low Budget Movies, preuzeto sa <http://www.denofgeek.com/movies/18683/top-50-modern-day-low-budget-movies>.

komercijalnim uradcima; od malenih, kućnih produkcija do svijeta odijela, ureda i konsolidiranih poslovnih poduzeća“ (King, 2004: 11).

Sudeći prema svemu do sada rečenome, postaje jasno da problemi financiranja i upletenosti studija nisu presudni za nezavisni film, a sama nezavisnost je, prema riječima Geoffa Kinga, dinamična kvaliteta (King, 2004: 9). Ipak, nipošto se ne može tvrditi da novac nije jedna od glavnih odrednica *indieja*, čak štoviše, novac, odnosno njegov nedostatak, ili barem prividni nedostatak, ono su što čini stil američkog nezavisnoga filma – budžet postaje estetika: „Ono što primjećujemo je nezavisna estetika – malobrojna glumačka postava, ograničeno korištenje eksterijera i lokacija snimanja i naglasak na razgovoru, a ne akciji. (...) Kada kažu da nije riječ o novcu, riječ je o novcu. Drugim riječima, ono što čini film nezavisnim jest njegov ulog na komercijalnom tržištu: ograničen pristup (velikim komercijalnim prostorima) što rezultira ograničenim dobitkom na kino blagajnama, nezavisni je film stoga definiran novcem kojega zarađuje – ne mnogo, i publikom do koje dopire – selektirana, mala grupa ljudi“ (Lewis, u Schirmer, 2007: 1). Ovime dolazim do druge i najvažnije odrednice prilikom definiranja nezavisnoga filma, a to je njegov jedinstveni stil.

2.2. *STILSKA DEFINICIJA: AUTENTIČNA, AUTONOMNA ALTERNATIVA*

Pokušaj definiranja američkog nezavisnog filma 1980-ih i 1990-ih isključivo u financijskom, odnosno industrijskom kontekstu suviše je simplificiran, a time i manjkav. Ono što uistinu čini nezavisni film prepoznatljivim jest njegov specifični, osebjni stil, koji svoju snagu crpi kroz dvije silnice: snažan autorski izričaj i prkošenje klasičnom holivudskom filmu. Michael Z. Newman ističe da je *indie* film dio *indie* kulture začete 1980-ih, te da on, jednako kao i svi kulturalni njeni artefakti, ima težnju ka *autentičnoj, autonomnoj alternativnosti* spram *mainstream* kulture, stoga „kao filmska i kulturalna kategorija nije determiniran industrijskom definicijom“ (Newman, 2009: 16).

Autonomnost prije svega znači autorsku slobodu: ona označava redatelja koji je lišen opresije uobičajenih okova studijskog sistema, redatelja koji nadgleda svaki korak u kreativnom procesu svoga filmskog ostvarenja, redatelja iznad čije moći ne stoji apsolutno nitko. *Indie* redatelji stoga imaju razvijen snažan individualni stil koji se očituje u setu stavova, načina snimanja, temama i profilu likova koji se gotovo serijski protežu kroz njihove filmove – „ključna odrednica nezavisnih filmova su snažne autorske ličnosti, nekonvencionalni autori koji izbjegavaju konformističke norme. Korpus američkog nezavisnog filma obuhvaća niz stvaratelja čija je zajednička karakteristika osebjnost i tvrdoglavo ustrajanje na vlastitim autorskim obrascima, a vjerojatno najdosljedniji predstavnici su Jim Jarmusch, Hal Hartley i David Lynch“ (Petković, 2009: 12).

Antropologinja Sherry B. Ortner definira nezavisni film na sljedeći način: „Najjednostavnije je započeti govoreći da je nezavisni film definiran – do različite mjere i na različite načine – kao antiteza holivudskog studijskog filma. Taj kontrast je vidljiv nizom relativno objektivnih indikatora. Studijski filmovi su veoma skupi, no nezavisni su proizvedeni na relativno niskome budžetu; studijski su filmovi u industriji „zabave“, dok nezavisni često izazivaju gledatelje relativno teškim temama i tehnikama, ili oboje; holivudski filmovi općenito izbjegavaju političko izjašnjavanje, a nezavisni su nerijetko eksplicitno politički i kritički; dok su holivudski filmovi u industriji fantazije i iluzije, nezavisni filmovi pribjegavaju stilu dokumentarnog filma i visokom realizmu; naposljetku, dok klasični

holivudski filmovi imaju sretan završetak, nezavisni ga rijetko ponude“ (Ortner, 2012: 2.).

Ipak, iako *indie* redatelji svojim temama, stavovima i vizualnim stilom nastoje ponuditi sve ono što Hollywood propušta, holivudski i američki nezavisni film nisu u binarnim opozicijama – *indie* nije radikalna alternativa Hollywoodu (kao što su to primjerice avangardni i eksperimentalni filmovi nastali 1960-ih godina), već može biti smatran njegovim buntovnim bratom. Metafore na stranu, ono čega se nezavisni film nikada nije odrekao jesu naracija (svaki film i dalje priča određenu priču) i usredotočenost prema liku (što je ujedno i jedna od važnijih odrednica nezavisnoga filma), dok se „avangardni oblici preuzimaju u omjeru koji ne narušava temeljnu kohezivnost filmova“ (Petković, 2009: 11). Unatoč svojoj ironičnoj i kritičkoj prirodi, američki nezavisni filmovi ne pozivaju publiku na pobunu i revolt, već oni na inteligentan i suptilan način upućuju na greške i propuste u postmodernom društvu. Petković tvrdi da „moderni američki nezavisni film zauzima srednju poziciju između polova koje zauzimaju klasični holivudski narativni film s jedne strane, i avangardni i eksperimentalni film s druge. (...) Ne predstavljajući prevelik izazov dominantnoj kulturi, nezavisni film ne bavi se previše formalnim eksperimentiranjem“ (Petković, 2009: 12).

Američki nezavisni film stoga je relativno definiran uglavnom skromnim budžetom i autonomnošću od velikih holivudskih filmskih studija, dok ga stilski definira snažan individualni, prepoznatljivi i autentični izričaj jednoga autora koji svojim uradcima gledateljima nudi alternativu holivudskom *blockbusteru*: svjež, otkačen i jedinstven pogled na onaj komadić života redovito izostavljan s Hollywoodskih srebrnih platna. Ono što je važno primijetiti jest da *indie* film nije moguće definirati bez konstantnog dovođenja u odnose s holivudskim filmom, stoga slijedi kratak povijesni pregled razvoja američkog nezavisnog filma, ali i klasičnog holivudskog stila.

3. POVIJEST AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA – OD ZAČETKA DO 1980-IH

Svaki umjetnički pravac nije ni iz čega niknuo, već u njegovoj pozadini stoji čitav niz društvenih, ideoloških, kulturalnih, ali i umjetničkih procesa koji su potaknuli i uvjetovali njegov nastanak. Američki nezavisni film 1980-ih i 1990-ih godina u tome nije iznimka. Razumijevanje temeljnih tehničkih i stilskih karakteristika, autorskih vizija, ideja i stavova *indie* filmova stoga ne bi bilo moguće bez osnovnog poznavanja njegove povijesne pozadine. *Indie* film izravni je nasljednik svojih alternativnih filmskih prethodnika, s kojima dijeli jednu centralnu ideju – ideju suprotstavljanja Hollywoodu.

Stoga slijedi sažeta povijest američkog nezavisnog filma, njegovih osnovnih pravaca (od prestižnih nezavisnih filmova do Novog američkog i eksploatacijskoga filma) i najvažnijih predstavnika, od kraja 19. stoljeća pa do 1980-ih, kao i povijest društvenih zbivanja u pozadini, ali i povijest holivudskog filmskog stila, jednako važnoga za shvaćanje *indieja*, jer upravo je bijes spram holivudskog stila i ideologije koju on promiče, izvor i srž američkog nezavisnog filma.

3.1. HOLLYWOOD: KADA, NA KOJI NAČIN I ZBOG ČEGA?

Filmska umjetnost svoj je začetak imala u kasnom 19. stoljeću, najavivši svoj dolazak stidljivim i skromnim izumima optičke iluzije, bolje rečeno dječjim igračkama, koje su se sastojale od niza fotografija ili crteža koji bi, vrteći se rapidnom brzinom, zavaravali ljudsko oko stvarajući dojam pokreta (traumatrop, zoetrop itd.). Ovi maleni mehanizmi pokrenuli su čitav niz sve većih i naprednijih izuma, te je ideja o filmu, o priči ispričanoj fotografijama u pokretu, napokon zaživjela. Godine 1872. fotograf Eadweard Muybridge postavio je dvanaest kamera na trkaću stazu i naizmjenice fotografirao konja u trku, te na taj način kreirao prvu sliku u pokretu. Trinaest godina kasnije, George Eastman i William H. Walker nanizali su pokretne fotografije poput onih Muybridgeovih u slijed, čime su stvorili vizualnu priču, no tek izumom kinematografa, preteče filmske kamere, braća Auguste i Louis Lumière ostvarili su najveći proboj ka razvoju filma³.

U Sjedinjenim Američkim Državama za razvitak filma najzaslužniji je Thomas Alva Edison, koji nije bio samo izumitelj, već i poduzetnik. „Edison je već od 1891. proizvodio filmove u sklopu prvog filmskog studija Black Maria, a svoje težnje za monopoliziranjem američke filmske industrije ostvario je tako što se 1908. udružio u trust Motion Pictures Patents Company (MPPC). S obzirom da je Edison polagao pravo na većinu patenata povezanih s filmskom proizvodnjom, na taj način je uspio spriječiti sve kompanije koje nisu bile dio trusta da proizvode filmove u značajnijem obimu“ (Petković, 2009: 13). Upravo zbog toga, filmska industrija migrirala je od Edisonovog New Jerseyja na daleki zapad, utaborivši se u mjestu Hollywoodland (kasnije poznatijem bez apendiksa –land), u Los Angelesu. Također, Hollywood je bio savršeno mjesto za snimanje filmova zbog velikog broja sunčanih dana, jeftinih posjeda, jednostavne mogućnosti zapošljavanja bez uvjeta članstva u sindikatu (tzv. *open shop town*) te zbog raznolikosti lokacija i geografski privlačnih odlika prostora⁴.

³ The History of the Hollywood Movie Industry, preuzeto sa <http://historycooperative.org/the-history-of-the-hollywood-movie-industry/>.

⁴ Film History: The Story of “Hollywood”, preuzeto sa <https://cinephilefix.wordpress.com/2010/04/09/film-history-the-story-of-hollywood/>.

Isprva se radnja filmova svodila na dokumentarni sadržaj, te nije bio naglasak na priči, već na predstavljanju aktualnih događaja, a ta je faza u teoriji poznata kao period filmskih atrakcija, dok se prvi filmovi narativnog karaktera počinju pojavljivati između 1903. i 1908. godine (Petković, 2009: 30). Istovremeno su dva doseljenika, William Fox i Adolph Zukor, udarili temelje razvoju holivudskog studijskog sistema. Fox je značajan zbog uspostave novog poslovnog modela vertikalne integracije, „objedinjavanja proizvodnje, distribucije i prikazivališta pod jednom kompanijom“ (Petković, 2009: 13), dok je Zukor prvi započeo sa snimanjem dugometražnih filmova. Zukor je također osnovao kompaniju Famous Players Company, u kojoj je zapošljavao, baš kao što i samo ime nalaže, tada najslavnije kazališne glumce, čija su zvučna imena privlačila gledatelje u kina, ali ujedno su to bila i prva imena takozvanog *star systema*, prakse angažiranja najpoznatijih glumačkih lica, koje se Hollywood nikada nije odrekao. Upravo zato ovaj je dvojac stekao ugled vladara nijemoga perioda, pa je također potpuno opravdano nazivati ih i očevima klasičnog Hollywooda.

Period trajanja Prvoga svjetskog rata za milijune ljudi bio je zapamćen po masovnim gubicima, po prolivenoj krvi, patnji i suzama. No dok je Europa padala, Hollywood se uzdizao. Naime, upravo je to razdoblje bio takozvano Zlatno doba Hollywooda. Ugledavši priliku za enormnim profitom, holivudski producenti su ju smjelo i beskompromisno zgrabili i iskoristili do maksimuma, preuzevši monopol nad svjetskom proizvodnjom filmova. „Do kraja Prvog svjetskog rata, filmska industrija S.A.D.-a zauzima čak 85% ukupne svjetske filmske proizvodnje. U tom trenutku, u S.A.D.-u se nalazi više od polovine svjetskih kino dvorana, a dvadeset godina kasnije još uvijek 40%. Hiperprodukcija od više od 700 filmova godišnje na vrhuncu nijemog perioda omogućuje potpunu američku penetraciju na svjetska filmska tržišta. U većini zemalja američki filmovi predstavljaju 75 do 90% ukupnog broja filmova“ (Petković, 2009: 15). Hollywood upravo tada postaje poznat kao univerzalna, svjetska tvornica snova. Ovo je ujedno i izraz koji je postao kamen temeljac revolta kojega su pokrenuli nezavisni filmski stvaraoci, o čemu nešto više slijedi kasnije.

Studijski sistem, tako zloglasan u nezavisnim krugovima, termin je koji obuhvaća šaćicu kompanija koje nisu samo proizvodile filmove, distribuirale ih, već su ujedno bile i vlasnice kino dvorana u kojima su prikazivale, naravno, isključivo svoje filmove. U periodu od 1912. pa do 1928. godine, formirane su grupacije od pet velikih – Paramount, Loew's/Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century-Fox, Warner Bros. i Radio-Keith-Orpheum (jedini koji više ne postoji), te tri manja studija koja nisu posjedovala vlastite kino dvorane, te su ovisili o volji gore navedenih za prikazivanje njihovih filmova na velikome platnu, a to su

Universal, Columbia i United Artists. U studijske igre bio je upleten ogromni novac i velika količina utjecajnih ulagača, stoga studiji zauzimaju stroži stav prema djelatnicima. Uspostavlja se jasna hijerarhija i podjela poslova: „centralizirana uprava koordinirala je svim aspektima proizvodnje, načela proizvodnje bila su standardizirana, a djelatnici u studiju postali su profesionalni radnici koji su se specijalizirali za određeni dio proizvodnje“ (Petković, 2009: 21). Također, svi su radnici bili ugovorno vezani na minimalno 7 godina. Do standardizacije dolazi i na tehnološkoj razini, pa se filmašima nameće i određeni tip rasvjete, vrpce i filmskog zvuka, dok s druge strane, kako bi spriječili uplitanje države u proces snimanja filmova, redatelji i scenaristi dobrovoljno pristaju na cenzuru svojih radova. Ovo dovodi do sklapanja takozvanog Haysovog kodeksa cenzure, čije provođenje nadzire i posebno administrativno tijelo, a kojom se zabranjuje snimanje filmova koji bi snizili moralne standarde gledatelja (primjerice konsolidiranjem s kriminalcima), filmova koji na bilo koji način izruguju zakon (onaj prirodni i onaj društveni), te potiče se snimanje filmova o ispravnim životnim standardima (Petković, 2009: 22). Drugim riječima, u filmovima ne smije biti golotinje, perverzije (posebice je zabranjen prikaz ili sugestija ikakvog oblika homoseksualnog ponašanja), psovki, a i žensko ponašanje mora biti strogo kontrolirano (žena ne smije biti prikazana kako puši cigaretu), dok nasilje mora imati moralnu pouku, dobro mora bez iznimke nadvladati zlo, svako ponašanje koje nije u skladu s konzervativnim pogledom na svijet smatra se devijantnim i, ako je prikazano, ono mora biti nužno u lošem svjetlu (ako film tematizira preljub, jedno od preljubnika mora biti kažnjeno, najčešće smrću), a brak mora biti okarakteriziran kao svetinja⁵.

Tematskoj kontroli filmova holivudske produkcije pridonijelo je i teško stanje u S.A.D.-u tijekom Velike depresije koja je moralno pogodila čitavu naciju, te je vlada osmislila političko-ekonomski program *New Deal*, kako bi podignula samosvijest nacije i nadu u bolju budućnost. Program je uključivao i holivudski film, te je redateljima naloženo da u svojim uradcima izbjegavaju radikalna stajališta, da uzdižu u visine industrijaliste, te da općenito stanje u državi prikazuju na optimističan i vedar način – „Problemi su se predstavljali kao rješivi, a izvori su se crpili iz okrenutosti prema američkim mitovima poduzetnosti, samostalnosti i probitačnosti“ (Petković: 2009: 23).

⁵The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code), preuzeto sa <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>.

Početak kraja vladavine studijskog sistema nazire se kolektivnim tužbama kojima se studiji optužuju za kršenje zakona protiv trustova, što je kulminiralo 1944.godine sudskom odlukom da se veliki studiji odreknu vlasništva nad kino dvoranama, čime oni gube monopol na tržištu. Iako se snima sve manje filmova zbog povećane skupoće proizvodnje (i života općenito), te se isprva proglašava smrt Hollywooda, koji je sada suočen s dolaskom nove poslijeratne publike s novim zahtjevima, novim navikama života (u teško ranjenoj ekonomiji, odlasci u kina su rijetkost, a život se seli u predgrađa), ali i pojavom, bolje rečeno invazijom televizije, Thomas Schatz ističe da je ovo tek kraj jedne ere, klasične ere 20-ih, 30-ih i 40-ih godina: „industrija ne samo da je preživjela, već je i procvjetala na izmijenjenom medijskom tržištu. (...) Industrija se prilagodila tim promjenama, te se također promijenio proces poslovanja i snimanja filmova“ (Schatz, 1993: 8). Time započinje era Novoga Hollywooda.

Novosti koje su nastupile u reformiranom Hollywoodu jesu ekspanzija *drive-in* kina, praktičnijih, jeftinijih i pristupačnijih od velikih i skupih kino dvorana (koje se sve više zatvaraju), a filmovi koji se ondje prikazuju tematski i vremenski su manje zahtjevni i prilagođeni željama mlađe publike (uglavnom horor filmovi i znanstvena fantastika). Borbu s televizijom Hollywood je riješio kompromisom: televiziji prodaje prava na prikazivanje svojih starih filmova, dok veliki studiji od jeseni 1955.godine snimaju filmove i serijale prilagođene posebno za televiziju. Ipak, Hollywood nikada nije težio potpunoj sinergiji sa TV formatom, već je imao skrivenog asa u rukavu – „ključ preživljavanja Hollywooda i čvrst aspekt njegove poslijeratne transformacije bio je stabilan uspon filmskih blockbustera“ (Schatz, 1993: 8).

Blockbusteri su visokobudžetni, spektakularni, atraktivni filmovi megaprodukcije snimanih tehnikom širokog ekrana (*widescreen* format). U glavnim ulogama *blockbustera* uvijek nastupaju samo najveća, a time i najskuplja glumačka imena. Primarni cilj producenata je stoga privući mase u kino dvorane, ipak s vječnim rizikom od loše gledanosti i potpune financijske propasti. Ipak, tada gledanost holivudskih filmova nastavlja opadati (sve do stabilizacije koja nastupa tek 1977, no i dalje je daleko od one Zlatne ere (Petković: 2009: 30)), čime se napokon otvara medijski prostor američkome nezavisnome filmu.

3.2. ANTI-HOLLYWOOD: SAŽETA POVIJEST AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA

3.2.1. PRESTIŽNI I SIROMAŠNI POČECI, FILM NOIR

Termin 'nezavisnost' u diskursu filmske industrije svoje korijene vuče još iz ranih 1890-ih godina, izvorno označavajući sve one redatelje koji nisu radili pod krovom jednog od triju tada najutjecajnijih studija – Edison, Biograph i Vitagraph (King, 2004: 3). Među njima isticali su se Carl Laemmle (jedan od zaslužnih za kasniju uspostavu *star systema*), David W. Griffith (čiji se film *Rođenje jedne nacije*, 1915., smatra jednim od najznačajnijih filmskih ostvarenja svih vremena⁶), i Adolph Zukor (začetnik dugometražnog filma). Takvi su se redatelji neprestano suočavali sa tužbama zbog korištenja Edisonovih patenata na koja nisu posjedovali nikakva legalna prava, no zbog ograničene filmske tehnologije toga doba, ti buntovni umjetnici nisu imali mnogo izbora. Također, kako bi izbjegli Edisonovu dominaciju, svoj su posao preselili na daleki i divlji zapad Los Angelesa, kasnije poznatog i kao Hollywood. Upravo zato izraz nezavisni film od svog samog početka označavao je otpor, hrabrost i prkos, a svakako je značajno i da sami izvori holivudskog filma leže upravo u poletu i strasti duha nezavisnosti.

Ipak, 1915.godine tri vodeća holivudska studija gube sudski spor zbog kršenja zakona protiv trustova, te time gube i monopol nad filmskom proizvodnjom (Petković: 2009: 73). Na taj se način otvara prostor svim opozicijskim filmašima koji uspijevaju zauzeti dominantni položaj, reorganizirajući dotadašnji način proizvodnje te uspostavljajući novu hijerarhiju u formi studijskog sistema. Tada dolazi do grananja u nezavisnome sektoru koji se dijeli na prestižne filmove snimane s visokim budžetom, no nezavisno od Hollywooda, te na one niskobudžetne, „male“ filmove. Prvi su nastajali pod okriljem United Artists studija, a neki od redatelja bili su i Samuel Goldwyn i Walt Disney, čineći ju tako „kompanijom koja je

⁶ The Birth of a Nation (1915) , preuzeto sa <http://www.filmsite.org/birt.html>.

postavljena sa izričitom misijom funkcioniranja kao distribucijsko sredstvo filmašima koji su producirali samofinancirane filmove putem kompanija u svojem vlasništvu“ (Tzioumakis, 2006: 31). Filmovi nastali u tom sektoru nisu bili mnogobrojni, upravo zbog nezahvalne kombinacije ekstremno visokoga budžeta i nezavisne produkcije, no cilj je bio proizvoditi zabavne filmove koji stilski i tehnički nadilaze one holivudske produkcije, a njihova spektakularnost osiguravala im je izvrsne reakcije publike i visoku gledanost, pa time i financijski uspjeh, stoga su upravo takva ostvarenja preteče *blockbuster* filmova: „Dok su studijski filmovi najčešće bili žanrovski specificirani i stilski unificirani, prestižni nezavisni filmovi imali su veći stupanj originalnosti i stvaralačke širine. Filmovi poput *Prohujalo s vihorom* ili *Odmetnika* hrabro su prkosili normama proizvodnog kodeksa, dok je Walt Disney bio začetnik niza tehnoloških inovacija, od upotrebe boje u filmu *Cvijete i drveće iz 1932.*, pa do proizvodnje prvog američkog dugometražnog animiranog filma (*Snjeguljica i sedam patuljaka*)“ (Petković, 2009: 78).

Iako se prestižni nezavisni filmovi nisu ni na koji način protivili kapitalističkoj prirodi filmskoga poslovanja, upravo njima američki nezavisni film 1980-ih i 1990-ih, ali i holivudski filmovi, mnogo duguju. Naime, holivudski redatelji zavidjeli su im na razini kvalitete i inovativnom pristupu, pokušavajući ih zatim tematski, tehnički i stilski imitirati u svojim ostvarenjima, dok su se s druge strane takvi nezavisni filmovi odupirali standardizaciji i nudili alternativnu filmsku perspektivu, pritom čvrsto održavajući licem-u-lice borbu s holivudskim pritiskom, ne dozvoljavajući mu tako prevlast nad filmskim *landscapeom*, što je stav kojega su usvojili i kome ostaju vjerni suvremeni *indieji*.

U potpunom kontrastu sa sjajem prestižnih nezavisnih filmova nastaju filmski uradci kompanija simbolično i s podsmjehom nazvanih *Poverty Row* (kompanije siromašnoga reda). Riječ je o filmovima B-produkcije prilično neambicioznoga karaktera čija je puka namjena bila zabaviti one gledatelje koji zadovoljstvo za svoj ukus nisu pronašli ni u holivudskim ni u prestižnim nezavisnim filmovima, „drugim riječima, oni predstavljaju filmsku produkciju iznimno niske kvalitete i jeftinog izgleda, koja nikada ne može biti zamijenjena produkcijom višega ranga“ (Tzioumakis, 2006: 63). Takvi filmovi snimani su gotovo gerilski, potpuno neovisno od osmero velikih filmskih studija, s malobrojnom filmskom ekipom, i na praktičnim, jednostavnim i jeftinim lokacijama. Tematski su bili banalni, jednostavni i bez posebno razrađene ili ozbiljnije fabule, te s površno okarakteriziranim likovima. Ovi su filmovi pronalazili svoju publiku primarno zbog stilske nepretencioznosti i simplificiranosti, ne obraćajući se tako elitnoj, buržoaskoj publici skupoga ukusa, već „gledateljima nižih klasa,

imigrantima, djeci, kao i urbanom stanovništvu južnjačkih gradova“ (Petković, 2009: 82), dok su među više rangiranim filmašima dobili nadimak *odbojni filmovi* (Tzioumakis, 2006: 63). Također, za razliku od usporenih skupocjenih drama i melodrama, ovi filmovi obilovali su akcijom, kaskaderskim scenama, uzbuđenjem i zabavom. Dvije najvažnije kompanije *Poverty Row* filmova bile su Monogram Pictures i Republic Pictures. Monogram Pictures poznat je po velikom broju pustolovnih filmova i vesterna koji su svojom jednostavnošću i zaigranošću utjecali na kasniji razvitak eksploatacijskog filma, ali i na filmove francuskoga Novog vala: „glavne karakteristike Monogram filmova bili su jeftini neuredni setovi, zatamnjena svjetla ograničena uglavnom na jednostavne ključne točke, nepostojeći rad kamere i ekstremno loš zvučni snimak, elementi veoma udaljeni od prestižnih nezavisnih produkcija ili studijskih ostvarenja“ (Tzioumakis, 2006: 63). Republic Pictures filmovi bili su popularni na američkom ruralnom jugu, a tu su popularnost zadobili takozvanim raspjevanim vesternima, komedijama te veoma uspješnim serijalima čiji se glavni junaci i danas pamte (Zorro, Dick Tracy, Kapetan Marvel itd.).

Iako su sve *Poverty Row* kompanije ugašene 1950-ih godina zbog nemogućnosti konkuriranja televiziji, loše zarade i sve skupljeg procesa snimanja filmova, ovi su filmovi, baš poput prestižnih nezavisnih filmova, jednakomjerno utjecali i na Hollywood – koji je tada prigrlio novu financijsku strategiju ponukan idejom da je osnovna funkcija filmova puka zabava publike, pa u svoje *blockbustere* inkorporiraju brzu i napetu akciju, humor i herojske figure – ali i na suvremeni američki nezavisni film, koji biva inspiriran jednostavnošću tehnika snimanja i niskobudžetnom estetikom stila *Poverty Row* filmova.

Četrdesetih godina prošloga stoljeća, razvijajući se paralelno s prestižnim i niskobudžetnim nezavisnim filmom, jedan je pokret u holivudskoj kinematografiji nehotice uspostavio stilski kodeks onoga što će kasnije svima biti znano kao američki nezavisni film 1980-ih i 1990-ih. Po završetku Drugog svjetskog rata, prepričava filmski kritičar i redatelj Paul Schrader, francuski ljubitelji filma pohrlili su u kino dvorane po svježju dozu Hollywooda. Ono što su tada primijetili, zapanjilo ih je. Filmovi više nisu bili vedre, pozitivne naravi, s dobrom starom ljubav-nadvladava-zlo shemom: „novo raspoloženje cinizma, pesimizma i tame ušuljalo se u američki film“ (Schrader, 2003: 229). I upravo su Francuzi zaslužni za nadijevanje imena ovome novom pokretu – *film noir* (film noći ili film mraka).

Važnost *noir* filmova leži u tematskom i stilističkom otporu filmovima klasičnog Hollywooda. Dok svjetlost i vedrina vladaju komercijalnim filmom, u *noiru*, kao što mu i samo ime nalaže, vlada tama te gorko, teško, pesimistično i depresivno raspoloženje, a glavna radnja zbiva se tijekom noći. Društvo se redovito prikazuje kao korumpirana, lažna, kriminalom optočena formacija, i nema junaka koji će to ispraviti. Glavni je lik najveća novost u američkome filmu – on je antijunak s društvenih margina, gangster ili posrnuli detektiv, u konstantnom sukobu s okolinom, ali i sa vlastitim demonima, zbog čega naposljetku nije moguća ni gledateljska identifikacija, ni simpatiziranje ili suosjećanje s likom. Središte zbivanja je grad koji je gotovo uvijek prikazan kao hladan i neprijateljski okoliš. Ženski likovi više nisu pokorne kućanice, već fatalne žene, antagonistkinje koje imaju sve samo ne dobre namjere. Možda najveće frustracije filmske industrije *noir* film izazvao je svojim prikazom muško-ženskih odnosa: dok holivudske norme nalažu mitsku idealizaciju heteroseksualnih odnosa koji moraju biti okrunjeni sretnim brakom, *noir* beskompromisno gazi svetost braka prostirući po srebrnome platnu scene preljuba, nezakonitih veza, prolazne strasti i potpuno odsustvo morala (Petković, 2009: 86).

Radnja je često neizvjesna, nedovršena, kadrovi subjektivni, naracija komplicirana i fragmentirana, često retrospektivna. Završetci su nerijetko ostajali nerazjašnjeni, otvoreni, ili uglavnom nesretni. Ipak, zbog vladavine oštre filmske cenzure toga doba, kompromis je uspostavljen s *noir* redateljima na način da su na kraju zločinci (osobito fatalne žene) morali biti kažnjeni za svoja nedjela (Petković, 2009: 86). „Film noir funkcionira kao obrnuta strana američkog sna, demitologizacija agrarno-demokratskih ideala i nagovještaj stvari koje dolaze – korporatizacije Amerike, gubitka identiteta, usamljenosti i sveopće fragmentacije pojedinca u masovnom potrošačkom društvu“ (Petković, 2009: 87).

Suvremeni američki nezavisni film u *noiru* prepoznaje najsnažniju inspiraciju za neke od svojih tematskih karakterističnosti. Od njega on preuzima ideju odmetnika i usamljenika s društvenih margina kao glavnoga junaka priče, točnije anti-junaka, s čijim postupcima se publika teško identificira. Također *indieji* nastavljaju s idejom dekonstrukcije muško-ženskih odnosa koju je *noir* film započeo, kao i propitivanje rodnih uloga, no s prednošću odsustva cenzure. *Indieji* imitiraju i scenografski minimalizam *noira*, klaustrofobični ugođaj skučenih prostora i dramatičnu upotrebu svjetla i sjene, te poigravanje s vremenom i narativnom strukturom filma, kao i otvorenim ili nesretnim završecima. Upravo je inspiracija *noir* filmom dovela do nastanka takozvanog Novog američkog filma, struje predvođene Johnom Cassavetesom (*Sjenke*, 1959), o čemu će biti više riječi na sljedećim stranicama.

3.2.2. AMERIČKI NEZAVISNI FILM DRUGE POLOVICE 20. STOLJEĆA: AMERIČKA AVANGARDA

Sredina dvadesetoga stoljeća bila je turbulentna za čitav svijet, ujedno označavajući drastičnu promjenu u do tad ustaljenom društvenom ustroju, ali i samom načinu i kvaliteti života. Ljudske su se navike promijenile, stare su generacije ustupile mjesto novim generacijama, s novim potrebama i ambicijama. Filmska industrija jedna je od onih koja nije ostala imuna na te silne promjene, čak štoviše, i ona sama je doživjela korjenite preinake. Studijski sistem je, suočen s brojnim tužbama za kršenje zakona o trustovima, propadao, čime su se alternativne filmske silnice uzdigle na površinu, a uz sve veću popularnost i praktičnost televizije, Hollywood je morao pristati na brojne kompromise kako bi održao popularnost i osobit socijalni značaj. Nezavisni sektor u post-studijskim godinama ušao je u svoju najplodniju fazu – brojna kreativna nova imena sa inventivnim svježim pristupom i smjelim nekonvencionalnim idejama istupaju na scenu.

Imigriravši iz Kijeva na početku Drugog svjetskog rata, Maya Deren uvela je snažan duh europske umjetnosti u američku filmsku industriju. Najpoznatija kao avangardna redateljica, Deren je također bila plesačica, koreografkinja, pjesnikinja, spisateljica i fotografkinja, dok je na filmskom setu bila scenaristica, urednica, glumica, organizatorica i pionirka eksperimentalnog američkog filma⁷. Zahvaljujući vremenu provedenom u Africi bilježeći plemenske ritualne na sebi svojstven način, ona iza sebe ostavlja bogati filmski opus značajan ne samo za nezavisni i eksperimentalni film, već i za etnologiju i antropologiju. Ipak, u kontekstu američkog nezavisnog filma 1980-ih i 1990-ih godina, koji je ovdje centralna preokupacija, od najvećeg značaja je Derenin rani rad iz 1943., kratkometražni nijemi film *Mreže popodneva*, u kojemu je glavna glumica upravo ona sama. Kroz igru sna, stvarnosti i noćnih mora optočenih osjećajem paranoje, Deren je prikazala ljubavnike koji se pretvore u ubojice, umnožavajući pritom glavni lik unutar cikličnog narativa.

Inovativnim pristupom procesu snimanja filma i europskom estetikom, riječima Thomasa Schatza, Maya Deren se ovom poetskom psihodramom „naglašene sanjive kvalitete,

⁷ Haslem W., *Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema, Senses of Cinema*, issue 23, 2002, preuzeto sa <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/#3>.

uhvatila u koštac pitanjima spolnog identiteta, ističući tabu ili šokantne slike, koristeći montažu u svrhu oslobođenja prostorno-vremenske logike iz konvencija holivudskog realizma“ (Schatz, u Haslem, 2002⁸). Svojim intrigantnim i svježim pristupom procesu stvaranja filma kao i filmskoj tematici, Deren je također ostavila nepremostivi trag na suvremenom američkom nezavisnom filmu koji nastavlja istraživati nove načine rada s kamerom i likovima.

Drugo utjecajno ime američke avangarde je Stan Brakhage, filmski umjetnik koji je uvidio i iskoristio potencijale pokreta kojega je Deren začela. Inspiriran upotrebom svjetlosti na platnu i slikarima iz doba apstraktnog ekspresionizma, ovaj je iznimno plodni redatelj „nastojao napraviti film ni o čemu, uzdržavajući se od bilo kakve imitacije života. Napadajući najvažnije premise klasičnog holivudskog stila, naraciju i događajnost, Brakhage se odlučio proučavati trivijalnosti svakodnevnog života: Kako bih zaustavio snažan utjecaj drame u filmu, počeo sam se koncentrirati na čudesne dijelove nedramatične sadašnjosti, što je doslovno površina stola“ (Ganguly, u Petković, 2009: 89).

Brakhageov inovativni tematski pristup filmu, uvažavanje značaja i ljepote banalnosti svakodnevnog života, kao i njegov vizualni minimalizam, jedne su od osnova za razumijevanje stilskih izvora *indie* filmova Jima Jarmuscha i Kevina Smitha, čiji su filmovi centrirani upravo oko ideje važnosti svakodnevnih praksi zapostavljenih u komercijalnom filmu, a o čemu će u poglavljima koja slijede biti više govora.

Još jedan redatelj, također snimajući banalne situacije, ali prikazane neuobičajeno dugačkim statičnim kadrovima, ostvario je značajan utjecaj na *indie* film. Iako je u popularnoj kulturi poznatiji po svojim slikama filmskih i glazbenih zvijezda nastalih upotrebom sitotiska, jedan od začetnika pop-art pokreta Andy Warhol značajan je stvaratelj u području takozvanog eksperimentalnog *underground* filma (King, 2004: 6). Otvoreno diveći se sjaju i glamuru Hollywooda u svojim slikama (koje mogućnošću neograničene reprodukcije imaju ironični karakter i sadrže kritiku masovne kulture, čime je najavio rođenje ideja postmodernizma), Warhol je o filmovima ipak imao potpuno drugačiju ideju. 1962. godine otvara slavni Factory, studio u kome okuplja umjetnike i one koji to barem žele postat, a koji kasnije postaje simbolom kontrakulturnog otpora i duha 1960-ih godina (Petković, 2009: 91). Ondje je Warhol postavio 16-mm kameru u sam centar, te ju je mogao koristiti tko god je poželio,

⁸ Iz Haslem, W., *Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema, Senses of Cinema*, issue 23, 2002, preuzeto sa <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/#3>.

što je naposljetku rezultiralo gotovo neprestanim snimanjem i svojevrsnom pretečom današnjeg *reality showa*. Filmska ostvarenja Andyja Warhola svode se na minimalističke uratke, statičnu kameru, ekstremno dugačke kadrove te neuobičajeno trajanje filma (filmovi su sezali od onih koji traju svega 7 minuta, do *Filma od 24 sata* (1967), koji traje upravo koliko mu i samo ime kaže, a koji je doživio samo jedno prikazivanje), no često se dotiču osjetljivih socijalnih tema poput homoseksualnosti ili seksualnosti uopće. „Warholovi filmovi aktualiziraju svjetonazor *outsidera*, vjerojatno najraširenijeg tipa junaka u modernom američkom nezavisnom filmu. Iako maksimalno ogoljeni i prividno jednostavni, Warholovi filmovi vrlo su utjecajni“ (Petković, 2009: 93).

U godinama koje su uslijedile, Hollywood je od Warholovih djela preuzeo seksualnu eksplicitnost, provokativnost i ulični realizam, dok je suvremeni američki nezavisni film prigrlio dugačke, statične kadrove i minimalističku estetiku (O'Pray, u Petković, 2009: 93), kao i dovođenje problematike Drugosti i homoseksualnosti u prvi plan.

3.2.3. NOVI AMERIČKI FILM

Redatelj čije se ime najčešće spominje u kontekstu preteče američkoga nezavisnoga filma 1980-ih i 1990-ih je John Cassavetes. Cassavetes je u razdoblju kasnih 1950-ih i ranih 1960-ih s grupom mladih entuzijastičnih filmskih redatelja (Jonas Mekas, Adolfas Mekas, Shirley Clarke, Edward Bland, Alfred Leslie, Lionel Rogosin, Robert Frank), okupljenih poglavito u New Yorku, pokrenuo ideju o filmu koji bi predstavljao „radikalni prijelom „službenoj“ američkoj kinematografiji koju reprezentiraju filmovi velikih studija, ali i tadašnji nezavisni filmovi“ (Tzioumakis, 2006: 172). Ovaj filmski pokret bio je vremenski, ali i stilski pandan francuskome Novome valu i talijanskome neorealizmu, te je nazvan Novi američki film. Redatelj Jonas Mekas objasnio je jednom prilikom da je njihova težnja „osloboditi se pretjeranog profesionalizma i tehničnosti koja uglavnom hendikepira inspiraciju i spontanost službenih (holivudskih) filmova, i usmjeriti se ka intuiciji i improvizaciji, a ne disciplini“ (Tzioumakis, 2006: 172).

Tada tek mladi glumac, John Cassavetes imao je jasnu viziju filma kakav bi trebao biti. Spremno odbijajući baš svaku konvenciju holivudskog standarda, skinuo je kameru sa tronošca i primio ju u ruke. Smatrao je da scenarij nije isto što i film, već da scenarij mora biti tek osnovni nacrt, kostur oko kojega se film izgrađuje; scenarij je sekundaran – primaran je lik, dobro promišljen i razrađen, razvijeni lik: „radi na dobrobiti svoga lika, izgradi svoj lik. Ne brini se, scenarij će se sam za sebe pobrinuti“⁹. Prihvativši scenarij kao svojevrstnu igru, Cassavetes je ohrabrivao svoje glumce, sve redom amatere, na improvizaciju. U njegovim filmovima nije bilo fantazije, stiliziranosti ni predvidljivosti, priča je morala biti stvarna, sirova, ljudska i proživljena, gotovo dokumentaristička. Za Cassavetesa, film mora pričati o istinskome ljudskom iskustvu, ili prema njegovim riječima: „Tehnička kvaliteta filma nema previše veze s time je li film dobar. (...) To je traćenje vremena. Film je mnogo više od niza kadrova. Činiš loš posao ukoliko pridaješ pažnju kutovima kamere: 'Uredu, možemo li to fotografirati? U laboratoriju ćemo dodati ondje neke specijalne efekte. Mogli bismo, primjerice, za ovu scenu koristiti kameru iz ruke.' Na kraju ćeš završiti s filmom koji je tek

⁹ *John Cassavetes – the Man and His Work*, preuzeto sa <http://www.cinephiliabeyond.org/john-cassavetes-the-man-and-his-work/>.

niz trikova, bez ljudi u njemu, bez znanja o životu. Glumac više nikako ne može pridonijeti filmu ukoliko on nema smisla, značenja ili razumijevanja ljudi¹⁰.

Cassavetesov najznačajniji rad jest film *Sjenke* iz 1959.godine u kojemu se jasno manifestira redateljev jedinstveni vizualni stil i pristup procesu stvaranja filma. Glumačka postava mlada je i neiskusna, a svi se likovi zovu stvarnim imenima glumaca koji ih utjelovljuju, sve u svrhu postizanja iskrenih emocija i maksimalne uživljenosti, kako likova, tako i gledateljstva. Zvučni snimak je iznimno loš i pun pozadinskih šumova, što možda nije bila redateljeva namjera već nesretna posljedica nedostatka budžeta, no naposljetku upravo takav zvuk dodatno pridonosi dokumentarnom dojmu filma. Također, film *Sjenke* bavi se tada gorućom tabu temom međurasnih prijateljstava i ljubavnih odnosa.

Iako nadasve kratkoga vijeka i pod strogim okom cenzure, Novi američki film ostavio je duboki i važan trag u razvitku suvremenog američkog nezavisnog filma. On je na scenu doveo stvarne ljude, sa stvarnim problemima i iskrenim emocijama, „otvorivši prostor za film o čovjeku“ (Tzioumakis: 2006, 184). Povrh svega, Novi američki film je dokazao obeshrabrenim nezavisnim redateljima da se ipak može uspjeti i izvan studija, malih ili velikih, izvan normi i filmskoga zakona, tematizirajući društvenu borbu i producirajući iskrena umjetnička djela sa snažnim autorskim potpisom. Svojim stilom, temama i usredotočenošću na likove, John Cassavetes je ponajviše utjecao na rad Jima Jarmuscha, koji ga i sam često navodi kao svoga velikoga idola, te nastavlja njegovu ideju razvijanja likova posebno za glumce koji ih tumače, ostavljajući ponekad njihova stvarna imena, ali i inzistirajući na improvizaciji i slobodnoj interpretaciji scenarija u svrhu autentičnosti filma.

¹⁰ *John Cassavetes – the Man and His Work*, preuzeto sa <http://www.cinephiliabeyond.org/john-cassavetes-the-man-and-his-work/>.

3.2.4. EKSPLOATACIJSKI FILM

Krajem 1950-ih i početkom 1960-ih godina ideja *Poverty Row* filmova doživljava svojevrsnu reinkarnaciju u formi *eksploatacijskog filma*. Riječ je o filmovima niske kvalitete čiji su redatelji prvi uvidjeli i iskoristili drastične demografske promjene u poslijeratnom S.A.D.-u, a koji su uz minimalni budžet i pomno odabrane marketinške trikove zadobili maksimalan profit. Jedan od najvećih propusta Hollywooda bilo je zanemarivanje sve brojnije *teenagerske* publike toga doba: „tu prazninu spremno je popunila grupa nezavisnih producenata, poznatijih pod imenom American Independent Pictures (AIP)“ (King: 2004: 6).

Eksploatacijski filmovi (znani tada i kao *teenpics* – filmovi izravno usmjereni *teen* publici) uglavnom su bili filmovi o *rock'n'rollu*, horori, jeftini povijesni spektakli, filmovi znanstvene fantastike ili komedije. Oni su nastajali u veoma kratkom roku, no uz prethodno ispitivanje potreba publike, čime se mogućnost financijskog neuspjeha pokušala svesti na minimum. Filmovi su bili popraćeni bombastičnim naslovima i senzacionalističkim promotivnim plakatima, te čitavim nizom inovativnih marketinških strategija poput „pauze za strašljive“ tijekom prikaza horor filmova ili „garancije za strah“ u iznosu od 1000 dolara (Petković, 2009: 100). 1970-ih godina eksploatacijski filmovi počinju se okretati ka erotici, nasilju, hongkonškom karate filmu i crnačkom eksploatacijskom filmu. Krajem 1970-ih na snagu stupaju nove američke porezne reforme koje su ujedno označile i kraj eksploatacijskoga filma kao takvoga.

Horor filmovi toga razdoblja, iako banalni i nekvalitetni, s jedinim ciljem što brže i veće zarade, utjecali su na razvitak niskobudžetnih *slasher* filmova 1970-ih godina (*Teksški masakr motornom pilom*, 1974), ali i kasnije na kulturna *indie* horor ostvarenja 1980-ih i 1990-ih, poput *Vriska* (1996) i *Strave u Ulici Brijestova* (1984) Wesa Cravena. Također, iako poznat po jeftinoj i lošoj produkciji, taj je filmski period uspio izroditi nekoliko kvalitetnih filmskih naslova koji još i danas imaju uvaženi kulturni status, poput *Ružičastih plamenaca* (1972) Johna Watersa, ili *Goli u sedlu* (1969), redatelja Petera Fonde. Hollywood je, s druge strane, na eksploatacijskome filmu višestruko profitirao naučivši od njega vrijednu lekciju o marketinškim strategijama i senzacionalizmu kao korisnome sredstvu u prodaji filmova, dok je producent eksploatacijskih filmova Roger Corman imao nepogrješiv instinkt za

prepoznavanjem novih talenata, te je među mladim i anonimnim pojedincima otkrio i prvi pružio priliku imenima poput Francisa Forda Coppole, Dennisa Hoppera, Martina Scorseseja, Roberta DeNira i Jacka Nicholsona (Petković, 2006: 103). Istovremeno shvativši da je standardna konzervativna forma holivudskog filma sada već zastarjela, u *mainstream* filmove uvode se sve više likovi antijunaka, pojedinaca s društvenih margina, a filmovi postaju otvoreniji i prema eksplicitnijem prikazu nasilja i nemorala.

4. STILSKE ODREDNICE INDIE FILMA

Američki nezavisni film kakav se formira 1980-ih godina, izravni je nasljednik stoljetno dugačke borbe protiv opresije holivudskih standarda, ideologije i dominacije tržištem. Promičući granice svjesnosti i promišljanja publike o filmu, kulturi, društvu i njegovim normama, vlastitom identitetu, ali i identitetu Drugosti, te razgovarajući s publikom na potpuno drugačiji način od onog *blockbusterskog*, plitkog i ispraznog holivudskog stila, popularno nazvani *indie* filmovi na autentičan način nastavljaju ideju otpora i autorstva prožetu kroz eksperimentalne filmove Maye Deren i Andyja Warhola, štujući nasljeđe estetike banalnosti Novog američkog filma Johna Cassavetesa, i otvarajući teme kojih se *mainstream* film nikada nije dotaknuo.

Na sljedećim stranicama pobliže ću objasniti kompleksnu i kontradiktornu prirodu, ali i neizmjernu važnost američkog nezavisnog filma 1980-ih i 1990-ih. Kroz demonstraciju osnovnih postavki stila, naracije, tematike, pa i odabira likova, te diskusiju o žanrovskoj fluidnosti *indieja*, pritom navodeći najvažnije redatelje i njihova filmska ostvarenja, nastojat ću pobliže objasniti kulturalnu i društvenu važnost koju kroz suptilnu kritiku svijeta u kome živimo nudi američki nezavisni film.

4.1. INDIE KAO NEGACIJA

Početak tridesetih godina prošloga stoljeća generalno raspoloženje u Sjedinjenim Američkim Državama biva obilježeno Velikom depresijom uzrokovanom iznenadnim gospodarskim i ekonomskim krahom Amerike uslijed sloma njujorške burze 1929. godine. Mnoge dotada dobrostojeće obitelji ostaju bez krova nad glavom, a samoubojstva demoraliziranih biznismena koji više nisu bili u mogućnosti uzdržavati svoju djecu dosežu nevjerojatne brojke. Duh američke nacije u potpunosti je slomljen. Budućnost, ako je uopće ima, obavijena je tamom.

Ovdje na scenu stupa Hollywood, koji tada, u dogovoru s vlastima S.A.D.-a koje u njemu vide posljednji tračak nade iscrpljenoga naroda, započinje snimanje filmova čiji je primarni cilj utjeha i podizanje morala Amerikanaca. Osnovna tematska shema svakoga takvoga filma bilo je nudenje iluzije apsolutne rješivosti svih problema – koliko god se trenutna situacija doimala beznadnom, valja vjerovati da će dobro ipak nadvladati zlo, i svaka prepreka pronaći će svoje „božanstveno“ rješenje. Uvjeravajući sveopće gledateljstvo da nema razloga za suze, Hollywood tako postaje mašinerija za produciranje fantazija i snova, a njegovi filmovi pandan su bajkama za djecu i odrasle, u kojima siromašna djevojka u dronjcima čisteći trijem svoje zle maćehe susreće princa na bijelome konju koji ju spremno spašava, te skupa odjašu u blistavi život financijske stabilnosti. Ova se „čarobna“ filmska formula pokazala toliko uspješnom da ju malo koji holivudski film još i danas napušta.

Ipak, ovo nije bio jedini slučaj uplitanja politike u sferu filma. Naime, kako Douglas Kellner i Michael Ryan primjećuju¹¹, veza holivudskog filma i političkih pokreta od 1960-ih godina počela je jačati, pa je stoga i na filmskome platnu postala evidentna borba između liberala (filmovi koji su protiv Vijetnamskog rata, feministički i crnački filmovi, te filmovi koji promoviraju seksualnu slobodu) i konzervativaca (vesterni Johna Waynea, *Rocky* trilogija itd.), pri čemu su konzervativni filmovi Novoga Hollywooda uvjerljivo bivali bolje prihvaćeni kod publike, „što nas dovodi do zaključka da se holivudski film, baš poput američkoga društva, mora promatrati kao zaraćeni teren, te se filmovi mogu interpretirati kao borba

¹¹ Douglas Kellner, Michael Ryan, *Camera Politica: Politics and Ideology in Contemporary Hollywood film*, 1988, u Kellner, 1991: 1.

reprezentacija oko načina na koje valja konstruirati socijalni svijet i svakodnevni život“ (Kellner, 1991: 1).

Krajem 1970-ih i početkom 1980-ih godina nastupio je vrhunac hladnoga rata između S.A.D-a i Sovjetskoga Saveza. Tadašnji američki predsjednik Ronald Reagan, odgajan za vrijeme Velike depresije, mladost je proveo glumeći u brojnim holivudskim filmovima, stoga je bio veoma svjestan snažnoga utjecaja filma na društvo. Upravo je zato konzervativni republikanac Reagan tijekom provođenja temeljitih ekonomskih reformi svoje Nove desnice u svrhu podizanja morala i patriotizma Amerikanaca, a čiji je cilj bio pretvaranje S.A.D.-a u supersilu, naložio holivudskim redateljima da snimaju ideološki obojane filmove koji bi prvenstveno idealizirali kult snage bijeloga muškarca, slavili rat i nasilje, oštro kažnjavali one koji se suprotstavljaju sistemu, te naposljetku prikazivali S.A.D. u herojskome svjetlu, boreći se protiv komunizma i izdižući se iz toga sukoba u formi svjetske velesile. Upravo zato tim periodom uglavnom dominiraju akcijski ratni filmovi kao što su *Rambo* (1982) i *Top Gun* (1986) koji veličaju Ameriku, ali se pojavljuju i oni koji ironiziraju i ismijavaju rat, poput Kubrickovog klasika *Full Metal Jacket* (1987) i TV-serije *M.A.S.H.* (1972-1983) (Kellner, 1991: 7).

Nametanje Reaganove ideologije konzervativizma u filmovima bilo je okidač nastanka i oblikovanja američkoga nezavisnoga filma 1980-ih i 1990-ih godina, koji je i dalje pažljivo njegovao buntovno nasljeđe svojih prethodnika. Uzevši u obzir političku opresiju koja je zavladao *mainstream* filmskom produkcijom, nezavisni filmovi nisu imali drugoga izbora nego, baratajući iznimno niskim i ograničenim budžetom, držati se što je dalje moguće od Hollywooda – geografski, tehnički, tematski i estetski. Esencija američkog nezavisnog filma leži u negaciji. Potencijal i vrijednosti opozicijskog stava *indie* filma spram Hollywooda prepoznaje Michael Z. Newman, koji tvrdi da *indie* alternativnost sadrži mogućnost za političku progresivnost, te da ona čak može biti i protu-hegemonična (Newman, 2011: 2). Pomalo je ironična stoga tendencija *indie* filmova ka stvaranju nove publike, koja, odbijajući produkte masovne kulture i ideologije, istodobno biva pritom karakterno veoma elitistička (uglavnom je riječ o akademski obrazovanim pripadnicima srednje klase s iznimno sofisticiranim afinitetom prema umjetnosti), što pak rezultira stvaranjem *indie* supkulture (osim filmova uključuje i *indie* glazbu, književnost te poseban stil odijevanja), a koja je jedinstvena po tome što je ujedno ispod i iznad dominantne kulture – ona je alternativna, ali ona je istovremeno i elitistička.

4.2. POETIKA NEZAVISNE FORME I NARATIVA

Svaki aspekt stilskog izričaja američkoga nezavisnog filma 1980-ih i 1990-ih godina proizlazi iz bunta prema Hollywoodu i preispitivanja njegovih stilskih normi. Ipak, kada je riječ o naraciji *indie* filma, veoma je lako primijetiti da ona nije pretjerano nekonvencionalna ili apstraktna poput naracije eksperimentalnih ili *art* filmova koji fabulu potpuno odbacuju. *Indie* naracija do određene mjere ostaje vjerna klasičnim holivudskim standardima, preciznije rečeno, nezavisni filmovi uvijek pričaju nekakvu priču s kauzalno povezanim događajima i likovima koji su usmjereni ka određenome cilju, prema čemu je *indie* film bliži filmovima francuskoga Novoga vala, nego američkoj eksperimentalnoj filmskoj tradiciji. Ipak, ono što je nekonvencionalno kod *indieja* jest njihova forma – način na koji je priča reprezentirana u filmu, i tematika koju obrađuju.

U svojim nastojanjima da preispitaju kanon filmskog *mainstreama*, nezavisni redatelji u veoma rijetkim slučajevima pribjegavaju radikalizmu, te uglavnom naraciju tretiraju kao igru: „Općenito, nezavisni će filmovi vjerojatnije upotrijebiti sredstva za nijekanje, zaustavljanje, odgađanje ili kompliciranje anticipiranog razvijanja radnje kako bi reducirali jasnoću ili rezoluciju, te u nekim slučajevima uvećali narativnu samosvijest“ (King, 2004: 63). Ovo često rezultira još jednom dualnošću: redatelji ili stvaraju filmove potpuno jednostavnog narativnog stila, usporenog tijeka radnje i bez snažne dinamične progresivnosti (*Slacker* (1991) Richarda Linklatera), ili pak filmove čija je radnja mozaička, paralelna, višestruka ili ispresijecana, a ponekad je ispričana i unatraške (King, 2004: 59). Čak i u takvom naizgled najradikalnijem slučaju kakvog primjerice susrećemo u filmu *Memento* (2000) Christophera Nolana, gledateljima je ponuđena dovoljna količina viška informacija pomoću kojih se radnja slijedi relativno jednostavno (Bordwell, 2006.¹²), a ukoliko sagledamo radnju prema fabuli, odnosno kronološki, ili pak na način na koji je izložen *siže* filma, u oba slučaja film je sastavljen od uvoda, zapleta i kulminacije, odnosno u ovome slučaju otvorenoga završetka. Redatelj Darren Aronofsky na kaotičan i distorziran način u filmu *Pi*

¹²David Bordwell, *Independent film: How different?*, objavljeno 14.10.2006., preuzeto sa <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/14/independent-film-how-different/>.

(1998) nastojao je vješto prezentirati radnju iz perspektive genijalca nemirnog i pomalo psihotičnoga uma, stoga je amaterskome oku teško slijediti radnju, što je bila i nakana Aronofskoga, no po završetku filma svejedno se mogu ustvrditi glavne odrednice radnje: migrenama izmučeni matematičar Max život je podredio pronalasku reda u kaosu, pokušavajući pronaći uzorak unutar broja Pi, pritom izgrađivši u svome skučenome, mračnom domu računalo čija je jedina svrha lociranje uzoraka u dionicama burze Wall Streeta, zbog čega privlači pažnju tajnih agenata, ali i skupine ortodoksnih Židova koji misle da su brojevi u Maxovoj glavi poruka od samoga Boga. Proganjan sa svih strana, Max naposljetku puca pod pritiskom i pokuša na samome sebi izvršiti lobotomiju električnom bušilicom. Ipak, još jednom, kraj filma ostaje otvoren, no gledatelj doznaje da Max više nije sposoban vršiti matematičke operacije.

U kontrastu s dinamičnim *indie* ostvarenjima nalaze se filmovi mnogo sporijega tempa u čijemu je procesu naracije izostavljen dio bez kojega je prosječni holivudski film posve nezamisliv, a to je zaplet. Često je citirana izjava cijenjenog američkog nezavisnog redatelja Harmonyja Korinea (*Gummo*, 1997), koji je jednom prilikom ustvrdio da prezire zaplete, jer smatra da stvarni ljudski život nema zapleta: „nema početka, sredine ili kraja, i uznemiruje me kada su događaji tako savršeno isprepleteni“ (King, 2004: 59). Korineovu misao od kraja 1970-ih pa sve do danas dijeli veliki broj nezavisnih redatelja. Iako relativno monotoni i prepoznatljivi po iznimno dugačkim, statičnim kadrovima, ovakvi filmovi također demonstriraju široki spektar mogućnosti narativnih igara. Riječ je o filmovima koji nastoje slijediti biološki ritam života, pričajući o onome što je stvarno, što je ljudsko. Život samo neometano teče, a većina čovječanstva tijekom toga ograničenog ovozemaljskog postojanja ne iskusi pretjerano uzbudljive epizode, poput lika Gerryja Lanea iz *blockbustera* *World War Z* (Marc Froster, 2013.), koji se najednom iz brižljivog supruga i oca pretvara u superheroja te spašava čitav svijet od zombi epidemije. Stoga je jasno da se holivudski filmovi obraćaju tek iznimnim pojedincima, te ih sveopće gledateljstvo može shvatiti i na vlastiti život primijeniti jedino na metaforičkoj razini, dok *indie* filmovi imaju univerzalni pristup, opisujući zbivanja iz nimalo fantastičnog života običnoga čovjeka. King primjećuje da je to što holivudski redatelji čine u principu tek puko izbacivanje dosadnih dijelova egzistencije s ekrana (King, 2004: 68), dok redatelji poput Jima Jarmuscha (*Kava i cigarete, Čudnije od Raja*), Kevina Smitha (*Trgovci, Štakori iz shopping centra*) i Todda Solondza (*Sreća, Dobrodošli u kuću lutaka*) upravo svojim filmskim pričama popunjavaju praznine Hollywooda, slijedeći tradiciju Andyja Warhola koji je svoje prijatelje i kolege snimao u trivijalnim situacijama poput

spavanja. Petković i Vuković upozoravaju na narušeni koncept vremena u holivudskim filmovima: oni bivaju usredotočeni isključivo na *kairos* – značajno vrijeme, „potpuno zapostavljajući prezentaciju kronosa – obično vrijeme. Dok je Hollywood koncentriran na akciju i dramatične aspekte naracije, suvremeni američki nezavisni filmovi istražuju trenutke koji se zbivaju između, događaje lišene dramatične tenzije“ (Petković, Vuković, 2010: 3). Takvim filmovima najčešće dominiraju dugački dijalozi uz minimalnu količinu akcije, što je dvostruka prednost – dijalozi pojačavaju dojam realnosti, a s druge strane financijski su isplativiji od akcijskih scena prepunih kaskadera i efekata (takozvano „*talk is cheap*“ pravilo¹³).

Za razliku od Warhola, *indie* redatelji ipak su posegli za nešto komercijalnijom varijantom snimanja takozvanim pseudodokumentarističkim stilom (Petković, 2009: 166), što je upravo slučaj u kultnoj crnohumornoj komediji Kevina Smitha *Trgovci* iz 1994. godine, koju je u potpunosti financirao vlastitom ušteđevinom od skromnih dvadesetak tisuća dolara, a većinu koje je prikupio radeći u trgovini namirnicama unutar koje je naposljetku sam film sniman¹⁴. Radnja se odvija oko dvojice mladih trgovaca Dantea i Randala, te prikazuje jedan prosječan dan na njihovome radnom mjestu. U devet prizora na koliko ih je film podijeljen, ništa se osobito ne događa, ljudi koji prolaze trgovinom nisu u funkciji antagonista, a ubijanje dosade dvojice prijatelja i kolega razgovorima o *Ratovima Zvijezda* i odnosu s bivšim djevojkama isprekidano je potpuno nasumičnim događajima poput igranja hokeja na krovu ili odlaska na sprovod još jedne bivše djevojke, od čega ništa odviše ne utječe na razbijanje monotonije njihove dosadne ali ugodne svakodnevice. Film je sniman u crno-bijeloj tehnici što je nerijetka pojava *indie* stila, no pravi razlog iza pomanjkanja boje leži jednostavno u nedostatnom budžetu¹⁵. Geoff King ističe da je vrijednost priče nezavisnoga filma locirana upravo u njezinoj arbitrarnosti, labavoj kauzalnosti i dopuštanju događajima da se dogode prirodno, a ne prisilno, pretvarajući ih tek u „kotačiće linearno-narativno-vođene mašinerije“ (King, 2004: 70).

Svi događaji u holivudskim filmovima u strogom su hijerarhijskom odnosu, stoga gledajući takve filmove publici je potpuno jasno koja je radnja glavna, a koja sporedna (sporedne radnje najčešće uprizoruju ostvarenje heteroseksualnog ljubavnog odnosa). Bilo

¹³ *Independent Film*, preuzeto sa <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Independent-Film.html>.

¹⁴ Zanimljivo je i to da je Smith tada još radio u spomenutoj trgovini, dok mu je vlasnik trgovine, odnosno njegov šef, dozvolio snimanje samo u neradne sate, stoga je većina filma snimana tijekom noći, a sljedeće bi se jutro Smith vraćao u smjenu.

¹⁵ *Clerks*, <http://www.imdb.com/title/tt0109445/>.

kakve dodatne radnje izbjegavaju se kako ne bi nepotrebno otežale proces gledanja i razumijevanja filma, te skretale pažnju s onoga što je važno. Također, strogo se poštuje pravilo Čehovljeva pištolja¹⁶ koje nalaže maksimalno izbjegavanje redundantnog sadržaja u filmu. Ovaj nepisani zakon bio je previše primamljiv uvijek buntovnim nezavisnim redateljima, stoga *indie* filmovi naprosto obiluju „eksplozivnim napravama“ čiji se pucanj baš nikada ne začuje.

Newman pristupa nezavisnome filmu iz perspektive odnosa s publikom razmatrajući različite strategije gledanja, te tvrdi da razlika u formaciji filmova dolazi u prvi plan postavljanjem pitanja gledatelja holivudskoga filma – Tko je to počinio? (pitanje o zapletu), te pitanja gledatelja nezavisnoga filma – Zašto je ova priča ispričana upravo na ovakav način? (pitanje o naraciji); namjesto da zahtjevnu formu nezavisnoga filma shvati kao poziv na puku interpretaciju radnje, „nezavisni gledalac vidi zahtjevnu formu kao konceptualnu strukturu, poput sheme zapleta ili tipizacije likova, koja prkosi pojedinčevim očekivanjima na temelju znanih konvencija“ (Newman, 2011: 35). Newman zaključuje kako sigurne holivudske forme naracije ne potiču kognitivne procese kakve ludičke *indie* forme pokreću tijekom njihova gledanja, a kompleksna narativna igra koja postavlja izazov pred gledatelje pri shvaćanju konteksta i motivacije te stvaranja cjelovite slike događaja (primjer je film Spikea Jonzeja *Biti John Malkovich* iz 1999.) pruža jednak užitak poput rješavanja zagonetki, nazivajući *indie* naraciju vrstom sofisticiranoga protuotrova Hollywoodu (Newman, 2011: 206).

Kako bi priča nezavisnoga filma bila čim bliža stvarnome svijetu, redatelji radnju smještaju na gledateljima poznata mjesta i u poznato vrijeme, odnosno u iskustveni socijalni *landscape* publike. Svijet likova nezavisnih filmova ujedno je i naš svijet. Česti su slučajevi filmova u kojima likovi nose imena glumaca koji ih tumače (u maniri Casavettesovih *Sjenki*), te ih redatelji ohrabruju na improvizaciju kako bi se postigle što autentičnije reakcije i emocije. Završetci nezavisnih filmova, u kontrastu s holivudskim vječno sretnim i plastičnim krajevima, većinom bivaju nesretni, nejasni ili otvoreni, čime gledatelj naprosto mora nastaviti promišljati o mogućim ishodima. Ovakav završetak komercijalnoga filmu bi najvjerojatnije značio financijsku propast zbog loše prihvaćenosti kod publike koja od njih upravo očekuje sretne završetke, dok u suprotnome biva frustrirana.

¹⁶ Čehovljev pištolj dramatski je pristup Antona Čehova, književnika kratkih priča, koji tvrdi da svaki element koji nije važan za tijek naracije mora biti odstranjen: *If you say in the first chapter that there is a rifle hanging on the wall, in the second or third chapter it absolutely must go off. If it's not going to be fired, it shouldn't be hanging there.* (Iz Čehovljevih memoara), preuzeto sa <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ChekhovsGun>.

Ipak, *indie* film nema tendenciju ka tome da se pretvori u simulaciju realnosti, već se okreće prema poetičkoj stiliziranosti. Praksa holivudskih filmova jest učiniti kameru, autore i čitav proces kreiranja filma potpuno nevidljivim. Slika mora biti iznimno visoke kvalitete, kamera mirna, radnja glatka, a montaža bešavna, kako bi se postigla što viša moguća razina identifikacije gledatelja s likovima i filmskom radnjom. Kao i uvijek, *indie* redatelji svoju praksu snimanja okrenuli su za 180 stupnjeva, uzevši kameru u vlastite ruke, snimajući drhtave scene, niskokvalitetne i zrnate slike (uglavnom posljedica nedostatnoga budžeta), s često neuobičajenim kadriranjem, neočekivanim skokovima i neobjašnjivim, nelogičnim odabirom prizora (poput zumiranja na pojedini dio tijela likova, poput stopala, ili pak okretanja kamere prema nasumičnoj daljini, dok likovi vode dijalog). Daren Aronofsky je za potrebe pojedinih scena tijekom snimanja filma *Pi* glavnome glumcu kameru postavio na pojas kako bi dobio kaotične snimke koje izazivaju vrtoglavicu poput one koju sam Max osjeća. U Smithovim *Trgovcima* je pak radnja podijeljena na devet činova odvojenih njihovim naslovima ispisanim na crnoj pozadini, takozvanim *blankovima*, što je karakteristično za razdoblje nijemoga filma, a ima funkciju spuštanja zastora u kazališnoj drami, čineći to još jednim veoma efektivnim načinom za raskrinkavanje fiktivne prirode filma (narativna samosvijest (Petković, 2009: 162) – tehnika koju Jim Jarmusch često upotrebljava, više o tome u idućem poglavlju). Na ovaj način *indie* redatelji nastoje film vratiti njegovoj izvornoj biti – dok je holivudski film sredstvo obmane i zamračivanja uma iluzijama o nečemu što se naprosto ne može dogoditi, o apsolutnoj rješivosti svih životnih problema, pa čak i zombi apokalipse ili invazije svemiraca i uvijek sretnome završetku, američki nezavisni film je sredstvo za vizualno pričanje priča koje svoje korijene vuku iz stvarnoga života, no on je prije svega umjetnost, kreativni izričaj talentiranoga pojedinca s vizijom i porukom.

4.3. TEMATIKA I LIKOVI

Lajtmotiv svake rasprave o američkom nezavisnom filmu 1980-ih i 1990-ih jest tvrdnja da *indie* redatelji nastoje što je više moguće okrenuti leđa holivudskoj tvornici snova. Uza sav kontrast između njihovih stilova snimanja i filmskih tehnika, jedna veoma važna osobina nezavisnoga filma ključna je u distinkciji s holivudskim studijskim filmom. Riječ je, naime, o samome pokretaču filmske radnje: dok u holivudskome filmu postupke likova, tijek i smjer odvijanja radnje pokreće zaplet, u *indie* filmovima glavni pokretač radnje je lik¹⁷. *Indie* likovi stoga postaju mnogo više od lutaka na redateljevom koncu, dok vrijednost samoga nezavisnoga filma često ovisi upravo o razrađenosti likova prezentiranih u filmu, a čiji je zadatak „obeshrabriti identifikaciju¹⁸ i poništiti zle čini idealiziranog pogleda na svijet inherentnog u holivudskoj tvornici snova“ (Petković, Vuković, 2010: 1).

Američki nezavisni filmovi obrađuju veoma široki spektar tema jer, za razliku od holivudskih filmova, oni ne bivaju fokusirani na samo jedan centralni lik (koji je u većini *mainstream* slučajeva bijeli dominantni muškarac srednje klase). I ovime još jednom *indieji* nastoje uputiti na ogromne nedostatke Hollywooda, uprizorujući scene iz života etničkih, nacionalnih, religijskih, spolnih i rodni, seksualnih i rasnih manjina (Gunn, 1996: 319), ili pak odmetnika, čudaka, neshvaćenih društvenih *outsidera* koji su osuđeni na život na marginama (*Samoubojstvo nevinih* (1999), Sofia Coppola). Pružajući glas socijalno nijemima i obespravljenima, nezavisni filmovi otvaraju kompleksne i zatomljene društvene i kulturalne teme, istodobno pružajući kritiku suvremenog Zapadnog društva. Likovi tako postaju simboli svoga društvenog identiteta (Newman, 2011: 30).

Valja naznačiti da i u holivudskim filmovima postoje brojni slučajevi kvalitetno i temeljito razrađenih likova s društvenih margina, no razlika je u poruci koju oni nose – humanistička ideja da su naposljetku svi ljudi jednaki. Iz prikaza živopisnih *indie* likova, na sofisticiran i apolitičan način, može se iščitati poruka da ljudi naprosto *nisu* svi jednaki,

¹⁷ Michael Z. Newman naziva holivudske filmove *plot-driven* filmovima, dok su nezavisni filmovi *character-driven*, te smatra da ovo može također poslužiti kao svojevrsna simplificirana, ali ispravna definicija obaju filmskih sfera (Newman, 2011: 90).

¹⁸ Identifikaciju s likovima holivudskih filmova.

različitosti postoje, različitosti su važne i neizbrisive, one su među nama i zavrjeđuju biti priznate. Metaforički rečeno, ne pripadaju svi ljudi istome loncu.

U spomenutom Solondzovom debitantskom filmu *Dobrodošli u kuću lutaka*, radnja se odvija oko djevojčice Dawn Wiener koja na prvi pogled ima sve socijalne predispozicije za lagodan život – potječe iz dobrostojeće bjelačke obitelji iz predgrađa New Jerseyja, no ono što ju izdvaja od njezinih osnovnoškolskih kolega jest njezin fizički izgled. Naime, malena Dawn svojim pomalo neuglednom „štreberskom“ pojavom i prevelikim naočalama iskače iz okvira onoga što suvremeno društvo, opsjednuto estetikom i seksualnošću, smatra privlačnim i lijepim. Njezino svakodnevno školovanje stoga se pretvara u noćnu moru neprestanog zadirkivanja i fizičkih napada vršnjaka, koji nisu nimalo bezazleni (prijetu joj stavljanjem noža pod vrat i silovanjem). Zlostavljanje ne završava u školi, već se nastavlja u onome okolišu koji bi za dijete trebao biti najsigurniji, a to je njezin dom, gdje roditelji potpuno ignoriraju Dawnino postojanje i potrebe, nerijetko joj dajući do znanja da im je ona samo smetnja, te besramno favoriziraju starijega sina podržavajući njegove ambicije, i mlađu kćerku koja je prototip svega što se od ženskoga djeteta očekuje: dražesna je, simpatična, ljupka, i prije svega iznimno lijepa dok skakuće po dvorištu poput balerine u ružičastoj haljinici. Upravo zato ona postaje metom otmičara, čime se ruši čitav svijet njihovih roditelja (otac čak neobjašnjivo obolijeva do mjere da više ne može ustati iz kreveta). Dawn tada uspije suspregnuti ljubomoru spram mlađe sestrice te odlazi u potragu za njom, ne javivši se pritom roditeljima. Nakon dana i noći provedene u lutanju po mračnim ulicama New Yorka i spavajući među beskućnicima, nadajući se da će pronaći sestru i postati junakinjom kako bi joj roditelji napokon izjavili ljubav i poštovanje koje zaslužuje, Dawn od brata putem telefona doznaje da joj je sestra pronađena, živa i zdrava, no roditeljima ne samo da Dawn nije nedostajala i da nisu bili zabrinuti, već nisu uopće primijetili njezin nestanak.

Ukoliko bi film *Dobrodošli u kuću lutaka* bio holivudske produkcije, najizglednije jest da bi se radnja okrenula ka standardnoj priči o ružnome pačetu koji postaje labudom, kako najčešće završavaju filmovi o neuglednim djevojkama tamne kose, s prevelikim naočalama i lošim smislom za odijevanje. Makar je Dawn pametnija od većine vršnjaka, koji redovito prepisuju njezine odgovore na ispitu, u društvu koje cijeni isključivo površne stvari nikoga ne zanima njezin intelekt ili talenti, poput želje i truda uloženog u vježbanje sviranja klavira. Iznevjerena, frustrirana i obeshrabrena konstantnim odbacivanjem okoline, Dawn čini nešto svojstveno čovjeku od krvi i mesa – ona uzvraća udarac svojim zlostavljačima pretvarajući se time u jednoga od njih.

„U kontrastu s ostalim filmskim oblicima, nezavisni film ne teži ka prikazivanju niti junaka niti antijunaka, jer takve su figure veće od života. Simboli¹⁹ su upravo prirodne veličine, jer oni bivaju istrgani iz tkanine svakodnevice“ (Newman, 2011: 33).

¹⁹Newmanov grupni naziv za sve likove američkog nezavisnog filma.

4.4. PITANJE ŽANRA

Po pitanju žanra valja prije svega razjasniti da američki nezavisni film nije filmski žanr. Iako postoje brojni pokušaji filmskih teoretičara i entuzijasta da *indie* definiraju kao žanr²⁰ na temelju nekoliko snažnih niti poveznica koje se prožimaju kroz ideje nezavisnih filmaša, *indie* film je suviše eklektičan i žanrovski raznovrstan, te kako je već na samome početku demonstrirano, gotovo nemoguć za definiranje. Stoga se američki nezavisni film mora razumjeti kao stilski i umjetnički pokret unutar filmskoga medija. Ipak, *indieji* po pitanju žanra čine nešto veoma važno: oni žanrove dekodiraju, propituju njihove norme i granice, komplicirajući, redefinirajući ih, ili pak potpuno napuštajući uspostavljene žanrovske konvencije.

Nezavisni film imao je svakako najveći utjecaj na žanr horor filmova. Od samoga početka, *indieji* preispituju što je uistinu socijalni izvor straha, pa su tako 1970-ih i 1980-ih najpopularniji (i publici najstrašniji) bili horori poput *Straha u Ulici Brijestova* i *Noći vještica* (1978), u kojima serijski ubojice, čiju psihotičnu narav najčešće uvjetuje društveno odbacivanje, manijakalno kolju bijele tinejdžere srednje ili visoke klase. Estetiku zrnate drhtave kamere niskobudžetnih horor filmova ubrzo su usvojili i hollywoodski filmovi strave, pa je tada *indie* ponovno morao posegnuti za inovacijama. To je rezultiralo filmom koji je označio prekretnicu ne samo unutar horor žanra, već i na polju televizijskih serijala, ali i filmova uopće. Riječ je o filmu *Projekt: Vještica iz Blaira* (Myrick, Sanchez, 1999), koji je sniman tehnikom pseudodokumentarizma (popularno nazvan *mockumentary*). Iako je film urađen s minimalnim budžetom, većina novca uložena je u neobičan način njegove promocije: naime, redatelji su nastojali proširiti priču da *Projekt: Vještica iz Blaira* nije fiktivan film, već da je riječ o stvarnim pronađenim videozapisima skupine mladih ljudi koji su se izgubili u šumi i čija tijela nikada nisu pronađena, a stravična sudbina nikada razjašnjena. Ovakva promocija rezultirala je zaradom od nevjerojatnih 241 milijuna dolara (King, 2004: 39), a pseudodokumentarizam objeručke su prihvatile filmske i TV kompanije.

²⁰ Više o tome: Szabo, C., *Independent, Mainstream and In Between: How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre*, Pace University, Film and Media Studies Commons, 2010.

Danas, 16 godina od premijere *Vještice*, taj stil još uvijek dominira ekranima, i prepoznamo ga u uspješnim televizijskim serijama poput *Ureda* (2005) ili *Moderne obitelji* (2009), te hororima kao što su *Karantena* (2008), *Cloverfield* (2008) i *Paranormalna aktivnost* (2007), čiji su redatelji čak pokušali ponoviti uspjeh *Vještice iz Blaira* uvjeravajući publiku da je riječ o stvarnim snimkama duhova, no s mnogo manjim uspjehom. Na području *indie* filma, konvencije horor žanra još uvijek se neumorno nastavljaju propitivati i proširivati (*Mulholland Drive* (2001), David Lynch; *It Follows* (2014), D. R. Mitchell).

Žanrovska hibridnost odlika je postmodernističkih kako filmova, tako i umjetnosti uopće, te se često upravo *indie* filmovi navode kao začetnici ovoga trenda. Koketirajući sa (crnom) komedijom, hororima, *neo-noirom*, a najčešće dramom i melodramom, za nezavisne filmove možda je točnije reći da su žanrovski fluidni, a ne hibridni. Iako je uobičajeno navođeni primjer toga kulturni film Quentina Tarantina *Pakleni šund* (1994), dovoljno je sagledati već spomenuti film *Dobrodošli u kuću lutaka*. Najava Solondzovog debitantskog filma otkriva isključivo humoristični ton, te je na prvu pomisao riječ o komediji. No od samoga početka jasno je da ozračje filma više nalikuje hororu. Ipak, reakcije publike podijeljene su, a vjerojatno onaj dio publike koji Dawnin život percipira kao horor ujedno je dio publike koji u njezinome liku prepoznaje vlastito odrastanje²¹.

Žanr je kategorija kojoj, koliko god raspravljali i do kojeg god zaključka došli, američki nezavisni film uspijeva izmaknuti za dlaku, izbjegavajući još jednom konvencije koje holivudski standardi nalažu. Ipak, svojim djelovanjem *indie* film uspješno propituje ustaljene postavke žanra i nudi alternativnu viziju istih. Što je strava? Strava je prolivena krv nevinih. Strava je nečije odrastanje. Strava je nečija svakodnevnica.

A strava jednih, za neke druge često je komedija.

²¹ Preminuli uvaženi filmski recenzent Roger Ebert o Solondzovome filmu izjavio je sljedeće: „*Dobrodošli u kuću lutaka* s brutalnom i nemilosrdnom preciznošću prisjeća se pakla srednje škole. Mnogo filmova rekonstruira te godine kao svojevrstne godine adolescentskog raja; šokantno je, gledajući ovaj film, prisjetiti se koliko djeca mogu biti okrutna jedni prema drugima, i koliko duboku ranu riječi mogu urezati“ (preuzeto sa <http://www.rogerebert.com/reviews/welcome-to-the-dollhouse-1996>)

4.5. KULTURALNI ZNAČAJ AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA

„Umjetnost vas ne treba poticati da se osjećate dobro, umjetnost mora preispitivati stvari, podizati vaše zrcalo, voditi vas ondje gdje ne želite ili radije ne biste išli u stvarnome životu“, izjavio je u jednome intervjuu redatelj Rodrigo Garcia (Ortner, 2012: 16). Svaka forma umjetnosti odraz je svoga vremena, i svako vrijeme odraz je pripadajuće mu umjetnosti, stoga nimalo nije začudna snažna međupovezanost američkog nezavisnog filma i postmodernizma, koji su svoju svjetsku premijeru održali gotovo istovremeno. Frederic Jameson u svome proslavljenome djelu *Postmodernizam ili kulturalna logika kasnog kapitalizma* (1991) tvrdi da svakom erom ljudskoga postojanja dominira jedna privilegirana forma ili žanr, koji je najosposobljeniji za izricanje skrivenih istina, ili barem za najsuvremeniji način razmišljanja o njima – neurozama određenoga vremena i mjesta. U doba postmodernizma Jameson zaključuje da je upravo filmska forma – „nadrealizam bez nesvjesnoga“ – najprimjerenije sredstvo ispitivanja postavki na kojima suvremeno društvo počiva (Jameson, 1991: 66-96).

Američki nezavisni film prije svega dio je takozvane *indie* supkulture koja još uključuje i *indie* glazbu, specifični stil odijevanja i druge kulturne izričaje povezane pridjevima poput alternativno, autentično, *hip*, na rubu, beskompromisno. Stoga je pomalo kontradiktorno što *indie* film svoj identitet gradi na kritici *mainstream* kulture, dok istovremeno stvara kulturni kapital kojim izdvaja svoje konzumente, podilazeći interesima te privilegirane i sofisticirane društvene skupine. Ipak, Newman tvrdi da ovakva pozicija ne umanjuje vrijednost *indie* filmova u čijem središnjem interesu ostaje diskurs alternativnosti, i čiji vjerni gledatelji ne padaju u zamke dominantnih komercijalnih stilova (Newman, 2009: 16-17). Usprkos tome, *indie* filmovi i popularna kultura vole se javno, no uglavnom je posrijedi nostalgična, davno izgubljena draž. Ovo dolazi do izražaja u filmovima poput *Plavog baršuna* (1986) Davida Lyncha, *Tajanstvenoga vlaka* (1989) Jima Jarmuscha ili *Paklenoga šunda* (1994), u kojemu se Quentin Tarantino poigrava s likovima Elvisa i Marilyn Monroe, kao i s popularnom estetikom 1950-ih godina, te u pozadini koristi dobro znane pop i rock hitove (što ujedno postaje zaštitnim znakom Tarantinovog filmskog stila). Značajno je i

da za jednoga od glavnih glumaca odabire upravo Johna Travolta, čija je karijera do *Paklenoga šunda* bila na zalasku, a čija je pojava bila simbol *disco* ere 1970-ih godina. Nostalgичnost prema minulim vremenima i njihovim popularnim ikonama također je svojstvena za postmodernističku estetiku. Ovdje je riječ o stilskome sredstvu filmske intertekstualnosti – *pastišu*, kojime se istovremeno štije popularna kultura prošlosti, no evocirajući i imitirajući njezine značajne segmente ukazuje se na manjkavost, iskvarenost i bezvrijednost suvremene *instant* kulture.

Američki nezavisni film svojim opozicijskim stavom spram masovne kulture na suptilan i nenametljiv način razotkriva njezine brojne mane i propuste, često odražene u formi holivudskog filma. On istovremeno izaziva društveni *status quo* i holivudsku hegemoniju. „Mnogi nezavisni filmovi prihvaćaju neku vrstu sirovoga realizma, prikazujući mračnu stvarnost suvremenog života, te od gledatelja zahtijevaju da ih intuitivno iskuse i suoče se s grubom realnošću“ (Ortner, 2012: 4). Oni također ističu važnost samostalnosti i individualnosti, kako u filmskome, tako i u življenome svijetu. Ortner dodaje da nezavisnost ne označava nužno izolaciju, već u slučaju *indie* filmova i kulture taj pojam znači biti dijelom zajednice koja dijeli značenje i vrijednost bivanja nezavisnim od centralne struje (Ortner, 2012: 7).

Uprizorujući ružnoću i okrutnost suvremenoga svijeta te prikazujući normalne ljude s normalnim problemima, *indie* film razotkriva lažnu narav holivudskih filmova: „emocije su pojačane, glavni likovi idealizirani i sposobni za savladavanje bilo kojih prepreka. Iako prezentira paralelni svijet, Hollywood nastoji stvoriti iluziju da događaji prikazani na ekranu korespondiraju sa svijetom oko nas, tako kreirajući lažnu realnost“ (Petković, Vuković, 2010: 3). U kontrastu s time, američki nezavisni film suočava nas sa projekcijom naše vlastite čudnovatosti (Carmichael, 1994: 222), naglašavajući iznimnu važnost društvene različitosti, te dovodeći Drugost u prvi plan. Dajući glas spolnim, rodnim, etničkim, rasnim, nacionalnim i klasnim manjinama, uvažavajući njihovu marginalnu poziciju i ulogu u društvu, nezavisni film nastoji proširiti granice naše kulture i društva, te prije svega naše svijesti, tolerantnosti i demokratičnosti.

4.6. *INDIEWOOD – KOMERCIJALIZACIJA MARGINE*

Premijera *Paklenoga šunda* Quentina Tarantina 1994. godine označila je prijelomni trenutak u stilu američkog nezavisnog, ali i holivudskog filma. Iako se oduvijek dovodio u pitanje kredibilitet nezavisnoga filma čija je zarada često premašivala onu očekivanu (uglavnom se navodi zarada od 1.25 milijuna dolara Jarmuschevog skromnog filma iz 1984. *Čudnije od raja* (Holmlund, 2005: 46)), te su se *indie* filmovi pokazali potencijalno veoma profitabilnima i publici privlačnima, *Pakleni šund* podigao je ljestvicu zaradivši 9.3 milijuna dolara samo tijekom prvoga vikenda prikazivanja²². Ovaj *crossover hit*, kako ga Bordwell naziva, „oživio je vrstu žongliranja vremenom karakterističnu za film noir (1940-te i 1950-te) i za britansku i američku kinematografiju kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih. Istaknuo je i tip 'umrežene priče' (priča lika A dodiruje se sa pričom osobe B, koja se presijeca sa pričom C lika), što postaje prominentna strategija indie svijeta“ (Bordwell, 2006²³). Također, Tarantino dokazuje da je moguće za niskobudžetni film angažirati visokobudžetne holivudske zvijezde koje su voljne pristati na manju plaću u svrhu stjecanja takozvanog *indie* kredibiliteta, čime izgledaju bolje u očima publike, a redateljima dokazuju svoju svestranost.

Nakon vrtoglavog uspjeha *Paklenoga šunda*, mnogi *mainstream* holivudski redatelji počinju istraživati stil suvremenog američkog nezavisnog filma, vješto potkradajući njegovu estetiku i tematiku aplicirajući ih na svoje filmove, te se termin *indie* od sredine 1990-ih popularizira i počinje koristiti u marketinške svrhe. Sve se češće postavlja pitanje: što je pravi, a što lažni nezavisni film? Pri odgovaranju na to svakako nisu pomogla još dva događaja koja se zbivaju gotovo istovremeno s pompom koja se podigla oko Tarantinove megauspješnice, a riječ je o Disneyjevoj kupnji nezavisne filmske kompanije Miramax 1993. (Newman, 2009: 17), te o naglom povećanju broja filmskih škola koje pohađaju mladi redatelji čiji je cilj poslužiti se nezavisnim filmom kao odskočnom daskom za Hollywood (King, 2004: 25). Zbog ovakvih događaja u filmskim kuloarima *indie* filmovi počinju se podrugljivo nazivati *dependencies* – zavisni.

²²*Pulp Fiction, Budget*, preuzeto sa http://www.imdb.com/title/tt0110912/business?ref_=tt_dt_bus

²³David Bordwell, *Independent film: How different?*, objavljeno 14.10.2006., preuzeto sa <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/14/independent-film-how-different/>.

Od sredine 1990-ih pa sve do danas uočljiva je tendencija američkoga nezavisnoga filma ka komercijalizaciji, pa iako su početkom 1980-ih godina brojni *indie* redatelji odbijali priznanja na festivalima nezavisnoga filma, smatrajući da je to prvi korak ka popularnosti koja je u opreci s njihovim osnovnim načelima, danas *indie* filmovi vladaju Oscarima, poput filma *The Grand Budapest Hotel* (2014) redatelja Wesa Andersena, koji je sa sobom ponio čak četiri nagrade. Ovakvi *indie* filmovi znatno su povećali svoj budžet i daleko su od mikrobudžetnih ostvarenja s početka 1980-ih, dok s druge strane brojni holivudski filmovi isključivo zbog profita nastoje kopirati *indie* estetiku, pa su zato neki od najuspješnijih kino hitova posljednjih desetak godina upravo „otkačene“ komedije namijenjene publici između 15 i 35 godina, poput *(500) Days of Summer* (2009) i *Juno* (2007). Ovakvu mješavinu holivudskih i nezavisnih praksi Tzioumakis naziva hibridnom filmskom formom – *Indiewood* (Tzioumakis, 2006: 265).

Spomenuti primjer *Indiewood* filma, *Juno* redateljice Diablo Cody, stilski i tematski zadovoljava brojne parametre nezavisnoga filma. Radnja se odvija oko buntovne djevojčice Juno koja svojim ponašanjem svjesno i namjerno nastoji biti društveni *outsider*, a čiji je glavni problem činjenica da je trudna, pa film prati njezino donošenje odluke hoće li abortirati ili dati svoje dijete na usvajanje. Ipak, Cody je otišla korak predaleko u nastojanju da svoj film prezentira kao *indie*, te *Juno* više nalikuje filmu koji je striktno slijedio natuknice kakvog „Kako biti *indie*“ pravilnika. Likovi su mladi, buntovni i neshvaćeni: oni slušaju gramofonske ploče, razgovaraju na hamburger-telefon i otkačeno se odijevaju, često u stilu 1970-ih godina. Tu je i šašava uvodna animirana špica popraćena generičkom *indie* glazbom. Štoviše, cijeli filmski *soundtrack* sastoji se od zaraznih *indie* pjesmica. Čak je u radnju ubačena i dodatna obiteljska drama para koji usvaja dijete. Ipak, ispod namjerno zrnate slike i obilja *filtera* dodanih u postprodukciji, *Juno* nije ništa drugo nego prosječan holivudski film. Djevojčica Juno nije prikazana kao realna osoba, već kao 16-godišnja superjunakinja koja, saznajući da je trudna, ostaje potpuno hladna, te odluke o abortiranju i usvajanju preuzima jednako tako hladnokrvno u vlastite ruke, iako ju kod kuće čeka brižljivi otac spreman na pomoć. Tu je i klasična shema priče s dvije radnje, gdje je glavna radnja odluka o djetetu, a sporedna je ljubavna priča između Juno i oca njezina djeteta Paulieja. Naravno, obje priče imaju najsretniji mogući svršetak.

Je li završila zlatna era *indie* filmova? Kako je moguće i je li uopće moguće danas razlikovati američki nezavisni film od onoga proizašlog iz holivudskog studija? Newman spremno tvrdi da distinkcija još uvijek postoji, istinski *indie* filmovi još uvijek se snimaju, a priče o smrti američkog nezavisnog filma nepotrebno su razvikane, no samo će pravi poznavatelji nezavisnoga filma uočiti razliku između pravog i lažnog *indieja*. On tvrdi da od samoga početka ideal *indie* filma počiva na takozvana tri A: autentičnosti, autonomnosti, alternativnosti. Autentični film iskreni je proizvod umjetnika ili grupe umjetnika. Autonoman je film čiji autor ima slobodne ruke pri realiziranju osobne vizije i nije sputavan prohtjevima studija. Alternativnost dolazi kao nusprodukt autentičnosti i autonomnosti, a označava suprotstavljanje načelima Hollywooda. Stoga, kako bi bili u mogućnosti prepoznati „lažni“ nezavisni film, „indie publici potrebno je više od pukih stilističkih ili tematskih razlikovnosti. Potrebno joj je također znanje o drugim tipovima diferencijacije, poput dokaza o autentičnosti i autonomnosti, koje dolazi iz onoga iskustva izvan filmskoga teksta per se“ (Newman, 2011: 226).

5. JIM JARMUSCH I POETIKA SVAKODNEVICE -

STUDIJA SLUČAJA

„On je nezavisni proizvođač, on posjeduje i upravlja vlastitom produkcijskom kompanijom i studijima u kojima radi. On može za sebe uzeti koliko god poželi vremena, koliko smatra da mu je esencijalno za kvalitetu njegovih filmova. On slobodnih ruku odabire svoje priče. Njega ne maltretiraju telegramima i pozivima iz inozemstva koji ga požuruju da dovrši filma prije dogovorenog datuma određene premijere. On je u potpunosti nezavisan od svakoga i od tuđih problema“ (Block, 1983: 4). Ovaj opis Charlieja Chaplina kao nezavisnoga glumca i redatelja u potpunosti se može primijeniti na vjerojatno jedinog redatelja američkog nezavisnog filma 1980-ih i 1990-ih kome, u 30 godina iznimno bogate i uspješne karijere, jednu stvar nitko ne može osporiti, a to je njegova zavidna razina istinske nezavisnosti od holivudskih studija. Upravo zato smatram da ne postoji prikladniji filmski stvaratelj na čijemu bi opusu bilo prikladnije prikazati stilske, tematske, tehničke odrednice i samu prirodu *indie* filma, od Jima Jarmuscha.

Jarmusch, američki redatelj njemačkih korijena, rođen je 1953.godine u industrijskome gradu Arkonu, u državi Ohio. Već nešto toliko inicijalno, poput europske krvi i djetinjstva u hladnom američkome radničkom okolišu, ostavlja snažan i prepoznatljiv trag u njegovome filmskom stilu. U želji da postane spisateljem, 1970-ih godina on upisuje studij književnosti i novinarstva u New Yorku, gdje mu, između ostalih, predavanja održavaju velika imena američke književnosti, poput Davida Shapira i Kennetha Kocha²⁴. Tijekom posljednjega semestra akademskog školovanja ovaj mladi *punker* američkoga novoga vala, preuranjeno sijede raščupane kose i ekscentričnog, mračnog odjevnog stila, privremeno seli u Pariz gdje većinu vremena provodi u slavnoj pariškoj Kinoteci. Ondje biva upoznat sa širokim spektrom filmova za kakve do tada nije bio ni svjestan da postoje, od dokumentarnih i etnografskih filmova, pa sve do zlatnih holivudskih klasika. Svi filmovi bili su prikazivani nekritički i bez hijerarhijskog reda, te je mladi Jarmusch otkrio širinu i opsežne mogućnosti filmske umjetnosti, što je u njemu rasplamsalo ljubav prema tome mediju (Petković, 2009:

²⁴ Izvor biografskih podataka: Sarajevo Film Academy, Jim Jarmusch – Biography, preuzeto sa <http://filmfactory.ba/faculty/JimJarmusch.html>.

200). Vrativši se u New York, on upisuje studij filma te ubrzo postaje asistent redatelju kojemu se oduvijek divio, Nicholasu Rayu. Ray ga upoznaje s Wimom Wendersom, tada mladim redateljem filmova ceste, te ih obojicu zapošljava na projektu snimanja filma *Munja nad vodom* (1980), koji prati Rayovu borbu s rakom i naposljetku, njegovu smrt. O tome koliki utjecaj je promatranje smrti filmskog idola ostavio na Jarmuscha, svjedoče teme banalnosti i mračnosti ljudske egzistencije koje se prožimaju kroz gotovo sve njegove filmove, a segment putovanja prema smrti ponavlja se u njegovim filmskim uradcima iz 1990-ih, poput *Mrtav čovjek* (1995) i *Put samuraja* (1999). Putovanje, ali ono u zbiljskom, a ne metaforičkom smislu, također je konstantna tematska spona svih Jarmuschevih filmova, za što je zaslužno prijateljstvo s Wimom Wendersom i njegovom estetikom ceste.

Jim Jarmusch ističe se po svom drskom, odrješitom i buntovnom *punk* karakteru. Smatrajući da film mora biti umjetnički izraz isključivo jedne individue s vizijom, on inzistira da svaki, pa i najmanji dio filmskog kreativnog procesa, bude posve u njegovim rukama. Stoga Jarmusch oko sebe okuplja malu filmsku ekipu, angažira pouzdane snimatelje, bira lokacije snimanja, sam održava audicije za uloge i odabire glumce, te nerijetko karakter i postupke filmskih likova piše upravo za predviđenoga glumca (poput lika Corky koju je napisao upravo za Winonu Ryder, u filmu *Noć na zemlji*). Svoje filmove u potpunosti samostalno financira, a zanimljivo je i da je Jarmusch jedini suvremeni redatelj koji posjeduje sve negative svih svojih filmova²⁵. Za časopis *Rolling Stone* jednom prilikom je izjavio: „Oštro se protivim biznismenima koji mi govore kako da snimim film. Biznis strana postoji kako bi služila filmu. Ja ne snimam filmove kako bi biznis postojao“²⁶.

Karakteristični za Jarmuscha jesu iznimno kvalitetno i detaljno razrađeni likovi kojima redatelj posvećuje najveću pažnju, a koji usprkos tome ostaju dovoljno misteriozni, s evidentnom teškom i kompliciranom pozadinom, no gledatelj ipak o njima ne doznaje dovoljno, pa oni bivaju uvijek korak ispred moguće identifikacije ili suosjećanja. Publici se doima kao da ih poznaje, ali svejedno likovi uspijevaju ostati potpuni stranci. Njegovi likovi nisu ni heroji niti anti-heroji, oni su obični ljudi koje susrećemo na ulicama, pokraj kojih samo prođemo, ne znajući odviše informacija o njima. Njihove dogodovštine su prizemne, a životi uglavnom neuzbudljivi. Oni ne koračaju određenim jasno usmjerenim životnim putem, no tek

²⁵ Jarmusch posjeduje sve negative svojih filmova, osim negativa filma *Godina konja*, kojega je 1997. snimio isključivo za svojeg prijatelja, glazbenika Neila Younga, te je njemu poklonio negativ (*Wandering Star*, preuzeto sa <http://www.theguardian.com/film/2005/oct/02/features.magazine>).

²⁶ Citat iz Watson, *Case Study: Director-as-Author: The Sad and Beautiful World of Jim Jarmusch*, godina nepoznata, preuzeto sa <http://cw.routledge.com/textbooks/>.

ponekad nabasaju na posve slučajne avanture, baš kao što to biva i u stvarnome životu²⁷. Slijedeći stilski primjer svoga idola Johna Cassavetesa, sva radnja filma odvija se upravo oko likova, a ne zapleta, te su improvizacije glumaca učestale na Jarmushevim setovima. Glumcima ne dozvoljava da saznaju i uvježbaju dijaloge na vrijeme, već im daje scenarij tek pred snimanjem same scene, kako bi podigao razinu autentičnosti i iskrenih emocionalnih reakcija.

Dominantne teme Jarmushevih filmova jesu izgubljenost u vlastitoj (*Mrtav čovjek*) ili tuđinskoj kulturi (*Tajanstveni vlak*), problematika imigranata čija je funkcija nuđenje alternativnog pogleda na američku kulturu (*Pod udarom zakona*, *Čudnije od raja*), te preispitivanje mogućnosti i nemogućnosti komunikacije između likova koji naposljetku otkrivaju da, usprkos različitostima, dijele zajedničku ljudskost²⁸. Karakteristično za Jarmuscha je i traženje estetike u ružnome, poput američkih industrijskih krajolika, kao i potraga za ljepotom u svakodnevicu, u onim za filmski svijet inače dosadnim trenucima, koji se zbivaju između dvije akcije, a koji nikada ne bivaju prikazani na filmskome platnu zbog manjka dramatizacije, poput rituala ispijanja kave uz dim cigareta i razgovaranja o istome (*Kava i cigarete*, 2003). U filmu *Pod udarom zakona*, trojica robijaša, Jack, Zack i Roberto, zvan Bob, pripremaju se na bijeg iz zatvora. Iako vidimo njihove pripreme za bijeg, Jarmusch nas osakaćuje za sam čin bijega, u potpunoj antiklimaktičnoj maniri, te samo preskače na scenu odbjegle skupine u močvari. Gledatelj jednostavno zna što se dogodilo, čak i kada nije u mogućnosti to vidjeti, pa Jarmusch još jednom, kontrirajući Hollywoodu, dokazuje da akcija i drama nisu esencijalne, te da oni obični trenuci života, lišeni dramatike, mogu biti jednako zanimljivi i intrigantni. Istinski filmski zaplet redovito izostaje, jer kako i sam Jarmusch kaže: „Ako život nema zapleta, zašto bi ga film ili fikcija imali“²⁹?

Poseban je i odnos Jima Jarmuscha prema filmskome vremenu. Igrajući se strukturom radnje i na njemu karakterističan način ismijavajući linearnu filmsku naraciju, Jarmusch uspostavlja vlastitu logiku vremena, snimajući tako filmove koji su podijeljeni na epizode (*Čudnije od raja*), te filmove s paralelnim radnjama koje se odvijaju na istom području (*Tajanstveni vlak*) ili su pak raštrkani po svijetu (*Noć na zemlji*).

²⁷ Lafrance, 2003, preuzeto sa <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/jarmusch/#web>.

²⁸ Također u Watson, *Case Study: Director-as-Author: The Sad and Beautiful World of Jim Jarmusch*, godina nepoznata, preuzeto sa <http://cw.routledge.com/textbooks/>.

²⁹ Jarmusch, u Lafrance, 2003, preuzeto sa <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/jarmusch/#web>.

Zanimljiva je i međusobna umreženost svakog Jarmuschevog filma. John Lurie, primjerice, glumio je u nekoliko najuspješnijih Jarmuschevih filmova (*Pod udarom zakona*, *Čudnije od raja*), dok je za druge on pak birao glazbu, koja ima iznimno važnu ulogu u Jarmushevim filmovima, a često upravo ona biva filmska spona poveznica. Stoga u *Čudnije od raja* ponavlja se tema pjesme Screamin' Jay Hawkinsa *I Put a Spell on You*, dok se sam Hawkins pojavljuje kao recepcionar hotela u filmu *Tajanstveni vlak*, u kojemu pak na radiju čujemo glas Toma Waitsa, čija je pjesma *Good Old World* uvodna špica filma *Noć na zemlji*, a koji se pojavljuje također kao glumac u nekoliko Jarmuschevih filmova (*Pod udarom zakona*, *Kava i cigarete*). Bob, lik Roberta Benignija iz filma *Pod udarom zakona* optužen je za ubojstvo čovjeka biljarskom kuglom s brojem 8, dok istu kuglu na mjenjaču taksija ima Benignijev lik u *Noć na zemlji*. Ovime Jarmusch drži svoje filmove intertekstualno povezanim u uskom krugu, poput kakvoga serijala, ali također izgrađuje svoj privatni *star system*, ostajući vjeran angažiranju nekolicine glumaca po kojima su njegovi filmovi danas prepoznatljivi (Waits, Lurie, Benigni, Bill Murray, Isaach de Bankole).

1986. godine, nakon premijere filma *Pod udarom zakona*, Jarmusch u jednome intervjuu izjavljuje da ga veliki filmski studiji gotovo svakodnevno obasipaju ponudama za snimanje većih i komercijalnijih filmova, filmova u boji, što ga iznimno ljuti i čini ga još tvrdoglavijim u namjeri da snima minimalističke, skromnije filmove nad kojima ima potpunu kontrolu³⁰. Financirajući svoje filmove samostalnim prihodima (često zaradom iz europskih kina³¹), prikazujući melankoličnu svakodnevicu društvenih *outsidera*, tematizirajući kulturni *clash* i demistificirajući sliku S.A.D.-a kakva se prikazuje u holivudskome filmu, te čvrsto držeći sve karte u svojim rukama, ostajući pritom vjeran samome sebi i svojim idealima, Jim Jarmusch dokazao je da se bez Hollywoda može, a svojim je filmskim stilom definirao kako bi istinski američki nezavisni film 1980-ih i 1990-ih trebao izgledati. Stoga slijedi pobliže objašnjenje značajki *indie* filma, kako i priliči, na primjerima triju Jarmuschevih filmova koje smatram kulturnim stupovima nezavisnoga filma: *Čudnije od raja*, *Tajanstveni vlak* i *Noć na zemlji*.

³⁰ „Ne želim stvarati sve veće i veće filmove. Želim ići korak unatrag, stvarati manje, kontroliranije filmove. Imam četiri ili pet filmova na umu, neki su crno-bijeli, neki u boji. Imao sam ponude da za dvostruko više novaca stvorim film u boji. To me razbjesnilo i učinilo me još tvrdoglavijim u naumu da koristim crno-bijelu tehniku“ (Jay Carr, *Jim Jarmusch: A Little Nervous*, 1986, preuzeto sa <http://jimjarmusch.tripod.com/bg86.html>).

³¹ Hrvatski filmski ljetopis, 12/2006, br. 48, Marković: *Glasovi s margine: uspon i pad američkog nezavisnog filma* (str. 92-99).

5.1. ČUDNIJE OD RAJA (1984)

1983. godine redatelj Wim Wenders, nakon snimanja jednog od svojih filmova, posve slučajno uviđa da ima višak 16-milimetarske filmske vrpce u trajanju od četrdesetak minuta, te ju velikodušno daruje svome prijatelju Jimu Jarmuschu, ne sluteći da je time posijao sjeme nečega što će uskoro izrasti u najvažniji američki nezavisni film 1980-ih godina (King, 2004: 113). Služeći se Wendersovom vrpcom, duboko inspiriran tematikom i filmskim stilom Johna Cassavetesa, Jarmusch snima 32-minutni crno-bijeli film naslovljen *Novi svijet*, u kojemu glave uloge imaju sami glazbenici: jazz svirač John Lurie, bivši bubnjar skupine *Sonic Youth* Richard Edson i mađarska kantautorica Eszter Balint.

Mladog mađarskog imigranta Willieja (Lurie) u njegovome oronulome stanu u New Yorku na desetak dana posjećuje maloljetna rođakinja Eva (Balint) iz Budimpešte, koja je prisiljena ondje odsjesti dok njihova teta Lotte ne bude puštena iz bolnice. Isprva očigledno iznerviran Evinom prisutnošću koja je uzurpirala njegovu dosadnu, monotonu svakodnevicu, Willie, koji se stidi svojih europskih korijena i odbija pričati na mađarski, mijenja svoje mišljenje i razvija privrženost prema Evi. Willijev prijatelj Eddie (Edson) pak otvoreno daje do znanja da ga Eva privlači, što ona vješto ignorira. Ubrzo Eva odlazi kod tetke u Cleveland, a Willie se po prvi puta osjeća usamljeno u svome apartmanu.

Prikupivši dodatna sredstava, Jarmusch nastavlja priču o ovo troje *outsidera*, dodajući joj još dvije epizode – *Godinu dana kasnije* i *Raj*. U drugoj epizodi, čije samo ime odaje vremenski razmak od prve epizode, Willie i Eddie, varajući na kartama, pokradu nekolicinu muškaraca te, željni promjene, bježe iz New Yorka s njihovim novcem. Odredište im je Cleveland gdje se sastaju s Evom, te svi skupa odsjedaju kod tetke Lotte, ponovno životareći, igrajući karte, sjedeći ispred televizora i jedući. Od dosadne svakodnevica odmiču se tek kada ih Eva odvede u kino ili na jezero Erie. Napokon uvidjevši da je život u Clevelandu potpuno jednak onome u Velikoj Jabuci, u rećoj epizodi filma *Raj*, Willie vodi Evu i Eddieja u Floridu. Ondje pak ne završavaju u sunčanom Miamiju, već u pustinjskoj zabiti. Willie i Eddie zatim posežu za svojim starim porokom – kockanjem, dok Eva dane provodi posve sama u motelskoj sobi, sve dok ne odluči poći u šetnju, gdje u sitni diler zamijeni za poslanika svoga šefa, te joj uruči svežanj novčanica. Bez previše razmišljanja, Eva odlazi na aerodrom s

nakanom da se odseli u Europu, no saznaje da jedini let dostupni je onaj koji ju vodi natrag u Budimpeštu. Ne znajući da je odustala od te nakane, Willie ju slijedi na aerodrom, te potpuno pijan ulazi u avion koji ga vodi k domu kojega se davno odrekao, dok se Eva vraća u motel.

Filmom *Čudnije od raja*, snimljenim za svega 100.000 američkih dolara i na 16-milimetarskoj vrpici „iz druge ruke“, Jim Jarmusch je 1984.godine nehotice postavio novi filmski trend i udario temelje suvremenoga američkoga nezavisnog filma. Film je žanrovski neodređen – kombinacija je to crne komedije i egzistencijalističkog horora, prožeta tematikom besciljnog i beskrajnog putovanja karakterističnog za film ceste, te stilskom estetikom i elementima *noir* filma. Kroz likove socijalnih *outsidera* – bitnika, doseljenika, kockara i neovisne žene koja se beskompromisno opire društvenim i kulturnim normama, Jarmusch je tematizirao otuđenje pojedinca u modernom S.A.D.-u.

Willie, pravim imenom Bela Molnar, nastoji izbrisati svoje mađarske korijene i postati pravim Amerikancem, odbija govoriti mađarskim jezikom i odriče se svoje obitelji, smatrajući se vrjednijima od njih. Ime mu se simbolično rimuje s onime njegovog najboljeg prijatelja Eddieja³², no oni, podliježući modnim trendovima, i vizualno veoma nalikuju. Ipak, njihovi su se životi sveli na puku dosadu i monotoniju, a većinu vremena provode ispijajući boce piva na starom, izlizanome dvosjedu. Ušavši nenadano u njihove živote, mlada Mađarica Eva, isprva reprezentirana kao Drugost, razotkriva im pravu istinu njihovog „savršenog“ američkog života, vidno razdražena tom beživotnom i besmislenom svakodnevicom: „ona im otkriva da je brza hrana smeće, da je bejzbol glup, a kuću bi trebalo počistiti (dakle, prljava je)“ (Petković, Vuković, 2010: 4). Nakon što Willie ustvrdi da je Eva potpuno u redu, on joj odluči pomoći u prilagođavanju američkom načinu života, pa joj poklanja haljinu koju, kako sam kaže, nose sve djevojke danas. Vjerna svom androgenom stilu odijevanja i ne mareći za trendove i tuđe mišljenje, Eva baca Williejevu haljinu u smeće, na taj način odbivši konformizam i slijepo utapanje u američku *mainstream* kulturu. Ovime, kao i odlukom da ostane u Americi, Petković i Vuković primjećuju da Eva postaje istinska Amerikanka, dok Willie preuzima ulogu Drugosti.

Jarmusch također otvara temu kulturalnog *clasha*, kao i nemogućnosti i nedostatak komunikacije među svim likovima. Monolozi tetke Lotte na mađarskome namjerno su ostavljeni bez prijevoda, dok Eva, Willie i Eddie uglavnom nemaju o čemu pričati i dijeli ih neugodna tišina. Jedino što ih povezuje jest zajednički interes za popularnu kulturu – Eva

³² Sličan pristup Jarmusch ima i u filmu *Pod udarom zakona*, gdje se glavni likovi zovu Zack i Jack.

nikuda ne ide bez maloga kazetofona na kojemu vječno svira Screamin' Jay Hawkins, koji se dopada i Eddieju, dok ih sve troje zanimaju televizijski programi i filmovi, što je ujedno simbol opresivne plitkosti kulturalne sfere američkog *landscapea* (Carmichael, 1994: 225).

Junaci filma *Čudnije od raja* u vječnome su bijegu i potrazi za novim životnim prostorom, bolje rečeno u potrazi su za Rajem³³, uvjereni da su grad ili država u kojoj se nalaze krivi za monotoniju njihova postojanja, pa iz Mađarske odlaze u New York, iz kojega zatim bježe u Cleveland, te u Miami. No svugdje im se svakodnevica svede tek na besciljno sjedenje pred televizorom i kockanje. Došavši na jezero Erie, koje je jedna od najpoznatijih atrakcija Clevelanda, oni se nađu pred bijelim, zrakopraznim, izbrisanim prostorom – pred Jarmushevom metaforom za njihove živote. Ondje Eddie ustvrdi da, koje god mjesto da posjete, sve uvijek izgleda isto, čime je jasno da jedina promjena koja se mora dogoditi jest ona u njihovim umovima. Ono što nastavlja biti karakteristična konstanta Jarmuscheva opusa je sam vizualni prikaz američkoga pejzaža: u potpunom kontrastu s Amerikom kakvu vidimo na holivudskom filmu, Jarmuscheva Amerika siva je, bezlična, hladna, industrijska, ulice su puste, te sve nalikuje prizorima iz hladnoratovske Istočne Europe.

Radnja prikazana u filmu lišena je dramatičnosti. Ono što vidimo jesu prizori netipični za Hollywood: dok se Willie i Eddie klade na utrka pasa, što bi bio dramatski nabijeni događaj, Jarmusch odlučuje prikazati Evino iščekivanje i dosađivanje u motelskoj sobi. Usprkos činjenici da se većina radnje zbiva na putovanjima koji su posljedica nasumičnih i spontanih ideja i odluka, „dominantan osjećaj koji filmom vlada je odsustvo promjene“ (King, 2004: 72). Odnosi između likova naizgled su hladni i distancirani, pa iako postoji privlačnost između Eddieja i Eve, kao i neobična naklonost Willieja prema njoj, za razliku od holivudskih običaja, ljubavni zaplet potpuno izostaje. Ispod surovoga eksterijera svakodnevice prožete uglavnom gledanjem televizije i životarenjem, skriva se duboko usađeni zajednički osjećaj usamljenosti, odbačenosti, nerazumijevanja, težnje za promjenom, želje za ljubavlju i toplinom – čime Jarmusch nudi kritiku otuđenosti inertnog pojedinca izgubljenog u suvremenome svijetu.

³³ Mihovil Pansini primjećuje Jarmuscheve suptilne poveznice filma *Čudnije od Raja* i biblijskoga Postanka, tvrdeći da su Sjedinjene Američke Države ironična ideja ovozemaljskoga raja: (Jarmusch) „govori o ljudima bačenima u svijet, o čovječanstvu proisteklom od Adama i Eve, koje nikad nije i ne će živjeti u raju, o nedaćama i veličini običnosti“ (Pansini, 2009, preuzeto sa http://www.hfs.hr/pansini_detail.aspx?sif=20#.Vdzdg7VciAq).

Niskobudžetni vizualni stil filma *Čudnije od raja* izgrađuje standarde *indie* estetike, koja odaje dojam iskrenosti i snažne autorske vizije. Setovi su minimalistički uređeni, kadrovi su dugački, a kamera biva statična i fiksirana (King, 2004: 146), što pridonosi sporome ritmu filma, i u opoziciji je s holivudskim filmovima s početka 1980-ih, brze radnje i montaže koja nalikuje onoj glazbenih videa. Radnja je podijeljena na 3 dijela međusobno odvojena *blankovima* na kojima su ispisani međunaslovi, što je karakteristika stila nijemoga filma. Time je Jarmusch gledatelju razotkrio fiktivnu prirodu filma, čime sabotira mogućnost uranjanja u radnju tijekom procesa gledanja. Ovime se također suprotstavlja bešavnoj maniri snimanja i montiranja holivudskoga filma čiji je osnovni cilj kreiranje iluzije stvarnosti filma, bez obzira na razinu fantastičnosti njegove radnje. *Čudnije od raja* sniman je crno-bijelom tehnikom visokoga kontrasta (scena na jezeru Erie potpuno je obavijena u bijelo, te nije jasno što je jezero, što tlo, a što nebo). Iako je ovo isprva bila sasvim slučajna posljedica nedostatka novaca, filmovi bez boje postaju česti u Jarmuschevom opusu, a to uskoro slijede brojni američki nezavisni redatelji. Stoga još jednom budžet, odnosno manjak istoga, postaje poželjna estetska kvaliteta *indie* filma, podižući mu kredibilitet, vjerodostojnost i uvjerljivost. „Turobna slika koju Jarmusch nudi ima mnogo više dubine od većine površne holivudske filmske industrije. Riječima Aristotela: Ako netko namaže platno s najljepšim bojama, ono ne bi bilo ni približno tako radosno kao crna i bijela slika“ (Petković, Vuković, 2010: 5).

Svojim nepretencioznim filmskim uratkom *Čudnije od raja*, koji je nastao sasvim slučajno, na darovanim ostacima nekvalitetne filmske vrpce, Jim Jarmusch promijenio je filmsku povijest, pokrenuvši tako razdoblje suvremenog američkog nezavisnog filma. Postavivši nove stilske, tehničke i tematske standarde, Jarmusch je sa zaradom od svega 1.5 milijuna dolara izdvojio iz silne mase publiku koja je vapila za nečime više od plošnih i plitkih holivudskih ratnih heroja, ali i nečime što je manje od holivudskog ulaštenog blještavila. Tražeći ljepotu u svakodnevnom i banalnom, Jarmusch je otvorio put *indie* kinematografiji. „Namjesto da pronađem priču koju želim ispričati, te joj naknadno dodajem detalje, ja najprije prikupljam detalje, a tek onda nastojim izgraditi slagalicu iz priče. Imam temu i vrstu raspoloženja, i likove, ali ne i radnju koja teče ravno kroz film“³⁴.

³⁴ Jim Jarmusch o svojim filmovima, u Lafrance, 2003, preuzeto sa <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/jarmusch/#web>.

5.2. TAJANSTVENI VLAK (1989)

Nakon dva crno-bijela filmska uratka, *Čudnije od raja* i *Pod udarom zakona* (1986), Jarmusch snima svoj prvi film u tehnikoloru, *Tajanstveni vlak*, koji naslov dijeli sa klasikom Elvisa Presleyja iz 1955. godine. Iako film ne biva toliko dobro prihvaćen kod kritike, on je itekako važan za razumijevanje Jarmuscheva stila i opusa, za detaljnije razmatranje tema i problematike koju on otvara u ostalim filmovima, ali općenito i za prekretnicu koja se zbilila u sferi američkoga nezavisnog filma na pragu između 1980-ih i 1990-ih godina.

Tajanstveni vlak triptih je priča koje se istovremeno odvijaju u gradu Memphisu, poznatijem i kao domu Elvisa Presleyja. Prva priča, *Daleko od Yokohame*, uprizoruje hodočašće japanskog tinejdžerskog para, koji obožava iskonski *rock'n'roll*, u grad njegova nastanka i razvitka. Dok apatični Jun tvrdi da je Carl Perkins otac rokenrola, njegova djevojka, brbljava i vedra Mitzuko potpuno je opčinjena Elvisovim likom i djelom. Odsjedajući u bijednome hotelu u kojemu je na mjestu gdje bi televizor trebao stajati postavljena Elvisova slika, najednom začuju pucanj, i požure vidjeti što se zbiva. U drugoj priči *Duh*, mlada talijanska udovica Luisa mora tijelo svoga preminuloga supruga odvesti u Rim, no prisiljena je čekati let koji je zakazan tek za sljedeće jutro. Lutajući Memphisom, počinju ju opsjedati dvojica prevaranata, pričajući joj o duhu Elvisa koji se pojavljuje kao autostoper na cesti, pokušavajući od nje pritom iznuditi novac na sve moguće načine. Uznemirena Luisa odlazi u isti hotel u kome odsjeda japanski par, gdje upoznaje djevojku Dee Dee koja je pobjegla od svoga dečka nakon burnoga prekida, te one odlučuju podijeliti hotelsku sobu. Nakon što naporna i brbljava Dee Dee napokon zaspe, Luisi se u sobi ukaže duh Elvisa. Sljedeće jutro djevojke začuju pucanj. *Izgubljeni u svemiru* zaključna je priča filma koja ujedinjuje prethodne dvije. Johnny (kojeg igra Joe Strummer), mladić poznat među prijateljima kao Elvis zbog sličnoga rokerskog stava i frizure, pijan i vidno uznemiren zbog raskida s djevojkom, počne prijetiti pištoljem posjetiteljima kafića, te ga Charlie, brat njegove djevojke, uzima k sebi u auto. Oni zastaju u obližnjoj trgovini s alkoholom gdje Johnny upuca prodavača. Mladići bježe i skrivaju se u već poznatom hotelu. Sljedeće jutro izbija svađa te Charlie nehotice puca Johnnyja u nogu, čime napokon vidimo izvor pucnja koji ujedinjuje sve tri priče, te postaje jasno da su Dee Dee i Johnny par u svađi.

Još jednom Jarmusch kao glavne junake postavlja likove dezorijentirane u kulturi, strance izgubljene na nepoznatoj zemlji, koji su u vječnoj frustrirajućoj potrazi za nečime što nikada ne prolaze – za snom, za boljim životom, za pronalaskom vlastitoga identiteta. Ono što povezuje likove iz svih triju dijelova je činjenica da su oni stranci (Japanci, Talijanka, Britanac) čije nepoznavanje S.A.D.-a ih vodi ka lutanju kroz najopasnije i najružnije četvrti Memphisa, i naposljetku ih sve okuplja u tmurnom, otužnom memorijalnom Elvisovom hotelu (Preacher Collins, 1993: 98). Upravo kroz oči stranaca, Jarmusch nudi potpuno drugačiji pogled na Ameriku. Tematizira se i nemogućnost komunikacije među likovima, koji se ni u jednome trenutku suštinski ne razumiju: zbog nepoznavanja jezika (japanski par i vodič u glazbenom studiju), kulturalnih razlika ili pak razlika u karakteru (Jarmusch suprotstavlja letargične likove, poput Luise i Juna, s hiperaktivnim osobama punim života kao što su Dee Dee i Mitsuko). Jedina spona koja ih povezuje, i jedino što iz letargičnih likova izvlači emocionalne reakcije, jest Elvis čiji lik služi kao metafora za američku popularnu kulturu.

Naličje popularne američke kulture koja dopire u najudaljenije krajeve svijeta, poput Japana, otkriva nam sama Misuko, listajući svoju bilježnicu po kojoj lijepi slike Elvise uz slike iz opće kulture i povijesnih figura, tražeći tako sličnosti Elvise s Budom, Madonnom, bliskoistočnim kraljevima ili s Kipom slobode. Vidjevši to, Jun ostaje iznenađen, kako sam kaže, Elvisovom utjecajnošću. Na duhovit način ovime Jim Jarmusch otkriva da američka pop kultura nije ništa drugo nego simulacija za simulacijom, za simulacijom. Ona je krajnje nemaštovita i lišena kreativnog potencijala, ali opet vješta u prodavanju dojma vlastite inovativnosti. Pjesma u naslovu filma nije Elvisovo originalno djelo, već je obrada *blues* pjesme iz 1953., baš kao i Presleyjeva verzija pjesme *Blue Moon* koju je moguće čuti kroz sve epizode, a koja je, sve od 1934.godine kada je izvorno skladana, bila jedna od iznimno učestalo obrađivanih pjesama u povijesti popularne glazbe, uvijek iznova vraćajući se na vrhove radijskih top-ljestvica. Jun isprva nije bio oduševljen Memphisom, rekavši da je on baš poput Yokohame, samo sa 60% manje zgrada. No nakon listanja Mitsukine bilježnice, on zaključuje da je Amerika zapravo drugačija, jer je *cool*, i zabavno je imati osamnaest godina i biti toliko daleko od Yokohame. „Jarmuscheva poanta ovdje je, naravno, da nitko zapravo nikada nije daleko od Yokohame, a u kulturi u kojoj je različitost homogenizirana do nemotiviranog nultog stupnja eklekticizma, pojedinac je tek onoliko udaljen od drugoga koji je uvijek projekcija i istodobno polje u kojemu se artikulira sebstvo“ (Carmichael, 1994: 228).

Ipak, Elvisovo ukazanje Luisi ostavlja prostor za razmišljanje: je li možda Amerika zemlja u kojoj je zaista sve moguće?

U filmu *Tajanstveni vlak* Jarmusch je po prvi puta eksperimentirao s vremenskim protokom radnje, gradeći tako trodijelnu naraciju. Radnje sviju epizoda paralelne su i događaju se istovremeno, na području grada Memphisa, te slijedom slučajnosti priče se ukrštavaju i razrješavaju u predvorju oronuloga hotela. Na istovremenost odvijanja radnje upućuje obavijest radijskog DJ-a, koji najavljuje pjesmu *Blue Moon* i napominje da je trenutno 2:17 sati ujutro, dok pucanj pištolja stvara osjećaj napetosti i iščekivanja. Newman tvrdi da je ovdje riječ o *hiperlink filmu*³⁵, koji nas sa završetka jedne priče baca na početak druge, a koji gledatelju nudi niz poveznica na temelju kojih, pažljivim promatranjem, on može konstruirati fabulu. Već u prvome dijelu filma Jarmusch prezentira niz usputnih motiva koje isprva gledatelj ne smatra važnima, poput prolaska mladih Japanaca uz kafić naziva *Shades* i maleni restoran. Kasnije uvečer s radija se začuje vremenska najava i Elvisov *Blue Moon*. Druga epizoda s Luisom, smještena je upravo u restoran koji je prethodno bio prikazan u pozadini, a treća se odvija u *Shades* kafiću – detalji su to koje tek pozorno i vješto oko može uočiti.

Zanimljivo je i da *Tajanstveni vlak* funkcionira kao hiperlink film na višoj razini: suptilnim poveznicama Jarmusch je intertekstualno povezo radnje svojih dosadašnjih filmova. Osobi koja nije pogledala njegov prijašnji film *Pod udarom zakona* ništa neće značiti glas koji izlazi iz radija, dok onima koji su vjerni obožavatelji Jarmuschevih filmova odmah će sinuti da je to specifični glas Toma Waitsa, čiji je lik u prethodnome filmu bio upravo radijski DJ, a čiji glas ponovno začujemo već u prvim sekundama Jarmuscheva sljedećega filma *Noć na zemlji*. Također, Screamin' Jay Hawkins, kojega Eva u filmu *Čudnije od raja* naprosto obožava, u ovome filmu glumi recepcionara hotela koji povezuje sve tri priče. Ovakav stil slijedio je i Quentin Tarantino svojim *Paklenim šundom*, pa hiperlink filmovi koji se poigravaju nostalgičnim segmentima popularne kulture bivaju sve češća pojava na početku 1990-ih godina, pretvarajući se tako u jednu od prepoznatljivih osobina postmodernističkoga filma.

³⁵ Hiperlink film termin je kojega je skovala Alisa Quart, a označava filmove čija arhitektura narativnih informacija decentralizira linearnu progresiju kauzalne logike i nudi alternativne ideje povezanosti: ukoliko se pažljivo slijede poveznice, radnja filma će se na razini fabule razotkriti u svom linearnom slijedu (Newman, 2011: 203).

Filmom *Tajanstveni vlak* Jim Jarmusch nastavlja temu stranaca i *outsidera* izgubljenih u bespućima američke kulture i svakodnevice, kao i sa prikazom druge strane američkoga pejzaža – onog industrijskog, ispraznog i neiskvarenog pretjeranom urbanizacijom. Likovi su u fokusu radnje, a ovoga puta je lik Johnnyja napisan upravo za Joea Strumera, pjevača *punk* skupine *Clash*, čiji je Jarmusch bio tada veliki obožavatelj. Iako snimljen u bogatom tehnikoloru kako bi bolje tematizirao blještavilo i popularni značaj Memphisa, stilski ovaj film ostaje ipak minimalistički, jer boje koje dominiraju jesu hladne plave, s ponekim isticanjem jarko crvenih elemenata. Također, noćnim scenama Jarmusch je najavio novu fascinaciju neonskim svjetlima, mračnim, opasnim ulicama i napuštenim prostorima (Petković, 2009: 136), kojoj ostaje privržen u filmu *Noć na zemlji*.

5.3. NOĆ NA ZEMLJI (1991)

„Kad god gledam neki novi komercijalni američki film i shvatim na koji je način priča strukturirana, volio bih vidjeti one dijelove koje su izostavili iz filma, više od onih koji su ubačeni u film. Zanimaju me trenuci između (...). Uvijek me zanimaju male, obične stvari, i pretpostavljam da upravo zato imam tendenciju ka pisanju onakvih scena koje bi inače bile izostavljene u konvencionalnijim, komercijalnim ili transparentnim stilovima“ (Jarmusch, u Ceniciarelli, 2011: 219-220). Ovakvo razmišljanje Jima Jarmuscha možda je najviše došlo do izražaja u filmu za kojeg se često smatra da je svojom strukturom najavio Tarantinov *Pakleni šund*³⁶, a riječ je o njegovoj *Noći na zemlji*.

Ponovno pribjegavši ka višestrukoj epizodnoj naraciji, Jarmusch okuplja pet paralelnih priča koje se odvijaju tijekom noći, u skućenoj unutrašnjosti petero taksija, koji voze kroz pet gradova svijeta: Los Angeles, New York, Pariz, Rim i Helsinkij. U Los Angelesu mlada, buntovna i muškobanjasta taksistkinja Corky (Winona Ryder) do odredišta na Beverly Hillsu vozi imućnu holivudsku *casting* agenticu. Iako je isprva riječ o sudaru dvaju potpuno oprečnih svjetova, one se tijekom vožnje zbližavaju i doznaju da možda ipak nisu toliko različite. No nakon što agentica u mladoj vozačici prepozna savršenu glumicu za svoj film, Corky ju odbija jer, iako mnoge djevojke sanjaju o tome da postanu glumice, sve što ona želi u životu biti jest mehaničarka. Ovime je Jarmusch simbolično, ali posve jasno, Hollywoodu dao do znanja koji je njegov stav spram *mainstreama*, te da baš nikada ne želi pripadati većini. U New Yorku mladi Afroamerikanac sjeda u taksiju čiji vozač, izbjeglica iz Istočne Njemačke i umirovljeni klaun nježne naravi, ne zna upravljati automatikom, a ne poznaje ni ulice, stoga oni zamjenjuju sjedala i odvoze se do Brooklyna. Vozeći kroz mračne ulice Pariza u trećoj, možda najneobičnijoj epizodi, taksist s Obale Bjelokosti izbacuje iz automobila pijanoga političara i prima mladu slijepu ženu, koja mu, odgovarajući na njegova silna i naporna pitanja o sljepoći, daje do znanja da o životu zna mnogo više od njega, te da je istinski slijepac u taksiju upravo on. U Rimu, vozeći svećenika, brbljavi taksist (Roberto Benigni) iskorištava priliku da se ispovjedi i olakša dušu, pa započinje priču o svojim prvim seksualnim iskustvima s bundevama i domaćim životinjama, kao i o aferi s bratovom ženom,

³⁶ LaFrance, 2003, preuzeto sa <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/jarmusch/#web>.

što kulminira srčanim udarom nesretnoga svećenika. Epizoda iz Helsinkija uprizoruje vožnju trojice prijatelja od kojih je jedan u alkoholnoj komi zbog napornoga dana i komplicirane životne situacije, a kojima taksist zatim ispriča svoju toliko tešku i depresivnu životnu priču, nakon čega dvojica prisebnih prijatelja ostanu u šoku, pa prestanu sažalijevati onog trećega.

Ovo minimalističko filmsko ostvarenje čija se radnja odvija od sumraka pa do zore, ne uprizoruje dramatične trenutke, niti slučajni susreti taksista i klijenata ikome od njih supstancijalno izmijene živote. Ni sam gledatelj na kraju ne nauči nikakvu važnu lekciju – on se tek pridružio taksistima u njihovim kratkim noćnim vožnjama, kada su ljudi koje oni voze otvoreni i ranjivi, te voljni pričati o svojim životima i pokazati svoje drugo lice³⁷. Ono što je ovdje najvažnije jest upravo Jarmushev odabir taksista za glavne protagoniste filma. Taksisti su jedni od onih ljudi s kojima nam se svakodnevno životi tek usputno i jedva opazivo okrznju. Njima se ne pridaje nikakva posebna pažnja, nit postoji želja za detaljnijim upoznavanjem istih, dok ostalim ljudima tek predstavljaju uslužno sredstvo koje ih s točke A odvodi na točku B.

U holivudskim su filmovima taksisti na još nezavidnijoj poziciji: kada bilo koji lik pozove taksi, scena se najčešće prekida, a iduće što vidimo jest izlazak lika iz taksija, i radnja se neometano nastavlja. U ponekim prilikama prikaže se obris ili nijemo lice bezimenoga taksista koje je u funkciji scenografskog rekvizita. Oni su potpuno nebitni i njihovo je postojanje redundantno, a njihova priča zbog nezainteresiranosti javnosti ostaje neispričana. Upravo zato Jarmusch odaje počast taksistima na sebi svojstven način – čineći ih zvijezdama ovoga filma. U noćnom usamljenom i pomalo tužnom raspoloženju, popraćenom jazz pjesmama Toma Waitsa, vozeći se pustim krajolicima najvećih gradova svijeta koji svi nalikuju jedan na drugoga, publika stječe uvid u šarolike, neobične, ali često tmurne i teške sudbine osoba iza volana. Njihovi klijenti svi od reda mogu biti zvijezde nekoga filma, filma iz kojega su izašli ušavši u taksi, i u kojega će se ponovno uključiti kada naposljetku zalupe vratima. No u *Noći na zemlji*, oni su sekundarni i nevažni, i prepuštaju mjesto na filmskoj vrpici istinskim zvijezdama naše svakodnevne.

Još jednom slaveći naizgled malo i nebitno, te dokazujući da se od segmenata života inače potpuno ignoriranih od strane filmske industrije, može ostvariti dugometražni film, ovom crnohumornom komedijom/tragedijom/hororom/dramom Jim Jarmusch još jednom dokazuje da je istinski i nenadmašivi poeta običnog i svakodnevnog.

³⁷ Ebert, *Night on Earth – Review*, 1992, preuzeto sa <http://www.rogerebert.com/reviews/night-on-earth-1992>.

6. ZAKLJUČAK

Nezavisnost je termin koji cirkulira svijetom filma od njegovih prapočetaka, no to je ujedno termin koji je kroz različite periode poprimao najrazličitija značenja. Kako god bilo, postanak i razvoj suvremenog američkog nezavisnog filma nije moguć bez konstantnog dovodenja u vezu s Hollywoodom. Njihove sudbine neminovno su isprepletene – dok je nezavisni film uvijek nastojao činiti ono suprotno od holivudskog *mainstream* filma, upravo u tome otporu spram komercijalnoga leži sam izvor postojanja *indie* filma. S druge strane, komercijalni holivudski film neprestano je pažljivo motrio svoga tihoga suparnika čiji je cilj bio razotkriti ideologiju u pozadini holivudskih priča, okorištavajući se potkradanjem onih inovativnih stilskih i tehničkih elemenata koji su nezavisnome filmu donosili profit, naposljetku ga čak pokušavajući imitirati, kreirajući takozvane lažne *indieje*. No u čitavom tom procesu, suvremeni američki nezavisni film nužno je morao biti mudriji, vještiji i lukaviji, prema riječima Geoffa Kinga *indie* je morao biti David holivudskome Golijatu, uvijek spreman da oštrim okom i vještom rukom ispali kamen, te još jednom otkrije na duhovit i inteligentan način pozadinu komercijalnog američkog filma.

Američki nezavisni film 1980-ih i 1990-ih godina poseban je po svome pozicioniranju istovremeno ispod (skromnim budžetom, jednostavnošću stila i tema, minimalizmom i tehničkom sirovošću), kao i iznad holivudskog filma (umjetnički duh, autorstvo, predanost detaljima, otvaranje kontroverznih tema). Također, njegova je publika istodobno sofisticirana, elitistička, ali i alternativna i *outsiderska*. Upravo zbog njegove vječne interne kontradikcije, nezavisni film iznimno je teško definirati. Film je to koji upotpunjuje pukotine holivudskog sistema, ali ipak u većini slučajeva konvencionalan je utoliko da se drži koncepta pričanja priče. Dok su iz komercijalnog filma izbačeni takozvani dosadni, svjetovni dijelovi koji se smatraju redundantnima za tijek radnje, a sve se vrti oko zapleta, točnije njegove dvostruke linije, od kojih je jedna ona tematska, odnosno žanrovska, a druga je heteroseksualni ljubavni zaplet, u *indie* filmu prikazuju se upravo oni obični, svakodnevni trenuci, lišeni dramske progresivnosti i zapleta. Jer stvarni život nema zapleta. Pa ipak suvremeni američki nezavisni filmovi dokazuju da prosječno ljudsko postojanje posjeduje bogati potencijal da bude itekako zanimljivo i intrigantno, te pritom demonstriraju postojanje ljepote u šalici kave ili dimu

cigarete. Ipak, publika gleda *indie* film na posve drugi način, propitujući zašto je upravo nešto prikazano na određen način, a ne toliko pitajući se tko je što počinio i s kojim motivom. Najbolji primjer takvog pristupa filmu nudi nam Jim Jarmusch, svojom karakterističnom estetikom trivijalnosti i osjećajem modernoga nihilizma u stilski izvanrednim filmovima lišenima drame, gdje problemi ostaju nerazriješeni, završeci otvoreni, a životi nepromijenjeni, u tipičnoj Jarmuschovskoj antiklimaktičnoj i antikatarzičnoj maniri.

Američki nezavisni film nastoji se približiti što je više moguće stvarnosti. Filmsko vrijeme slično je realnome, bez montaže nalik onoj u glazbenim video spotovima. Radnja se ne odvija u svemiru niti u fiktivnome paralelnome svijetu, već u realnome prostoru poznatome publici. Likovi nisu junaci, ali nisu ni antijunaci. Oni razotkrivaju kulturalne i društvene kodekse i norme nametnute ljudskim tijelima i životima, a koje holivudska tvornica snova podržava i održava. Muškarci u nezavisnome filmu ranjivi su i ne posjeduju nevjerojatne herojske vrline, i nisu u misiji spašavanja svijeta. Žene su pak prikazane u svim ulogama u kojima se jedna žena može naći, a ne samo kao kućanica ili tek oku ugodni dodatak svome dominantnome muškarcu. *Indie* film, progovarajući kroz svoju najraznovrsniju paletu likova, otvara pitanja etničkih, rasnih, rodnih, spolnih, nacionalnih, religijskih i ostalih manjina. On daje glas marginalnome sloju društva koji je u svijetu holivudskoga filma potpuno nijem. Pritom mu cilj nije isticanje društvene nepravde nad istima, već slavljenje raznolikosti kultura i ljudi uopće.

Redatelji suvremenog američkog nezavisnog filma pristupaju filmskoj umjetnosti kao igri, istražujući sve njezine potencijale i pomičući granice. Upravo su zato *indie* filmovi žanrovski nedefinirani, dok se po pitanju forme redatelji često poigravaju s vremenom, stilom, s pozicijama kamere i mogućnostima montaže, formirajući slagalicu događaja ili hiperlink filmove, poput Jarmuscheva *Tajanstvenoga vlaka*. Ovime se gledatelje nastoji prenuti iz sanjarenja i suočiti s složenim kognitivnim procesom koji je gledanje filma, te se namjerno raskrinkava fiktivna priroda filma. Dok holivudski filmovi nastoje prodati fantaziju kao stvarnost, svojim bešavnim i glatkim stilom, *indie* film podsjeća nas da je riječ o umjetničkoj formi, no smatraju da ona mora prikazivati istinski život, sirov i neobrađen, bez uljepšavanja, bez bajki koje naivnu publiku uvjeravaju da je sve moguće te da je svaki problem rješiv. Cilj suvremenog američkog nezavisnog filma stoga nije komercijalna zarada i slava, niti šokiranje gledaoca otkrivanjem istine, već je cilj potaknuti nova filmska iskustva te propitati konvencije društvenih postavki, ali i holivudskoga filma.

Definiranju američkog nezavisnog filma 1980-ih i 1990-ih možda je najbolje pristupio Michael Z. Newman (u Newman, 2009). Ostavivši po strani financijsku, odnosno industrijsku razinu filma, i onu stilsku, Newman je *indie* opisao kao onaj film koji je u vječnoj težnji ka autentičnosti, odnosno čiji je cilj postizanje iskrene vizije isključivo jednoga autora. Taj autor pritom mora biti autonoman, potpuno slobodan od opresije velikih produkcijskih kuća – on drži čitav kreativni proces u svojim rukama i nitko mu ne diktira što valja učiniti sljedeće, te kojemu u interesu nije komercijalna zarada. Upravo ta autonomnost od Hollywooda garancija je alternativnosti: opozicijskoga stava koji od samoga početka leži u srži američkog nezavisnog filma, osiguravajući mu marginalnu poziciju uslijed nepristajanja na kompromise s masovnom kulturom.

Savršeni primjer autorskog filma kakvog Newman opisuje nudi nam ekscentrični Jim Jarmusch, čiji su tvrdoglavost i bezobrazni stav prema Hollywoodu rezultirali šarolikim filmskim opusom, ponekad hvaljenim, ponekad kritiziranim, no Jarmusch je usprkos svemu ostao vjeran samome sebi, stvarajući filmove koji su upravo onakvi kakve ih je zamislio. Stoga njegov lik i njegovo djelo stoje kao savršen primjer svega onoga što suvremeni američki nezavisni film uistinu mora biti, a njegova kreativnost još uvijek je inspiracija kako holivudskim, tako i nezavisnim redateljima.

7. LITERATURA

- Block, M. W., *Independent Filmmaking in America*, u *Journal of the University Film and Video Association*, Vol.35, 4-16, 1983
- Bordwell, D. *Independent Film: How Different*, 2006, preuzeto sa <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/14/independent-film-how-different/> (25.04.2015.)
- Carmichael, T., *Postmodernism and American Cultural Difference: Dispatches, Mystery Train, and The Art of Japanese Management*, u *Boundary 2*, Vol. 21, No. 1, 220-232, Duke University Press, 1994
- Cenciarelli, C., *Bach and Cigarettes: Imagining the Everyday in Jarmusch's Int. Trailer. Night*, u *Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, 2011
- Ebert, R., *Night on Earth – Review*, 1992, preuzeto sa <http://www.rogerebert.com/reviews/night-on-earth-1992> (10.06.2015.)
- Ebert, R., *Welcome to the Dollhouse – Review*, 1996, preuzeto sa <http://www.rogerebert.com/reviews/welcome-to-the-dollhouse-1996> (10.06.2015.)
- Gunn, T., *The Effects of New Technologies on Independent Film and Video Artists*, u *Leonardo* Vol.29, No.4, The MIT Press, 1996
- Haslem, W., *Maya Deren: The High Priestess of Experimental Cinema*, u *Senses of Cinema*, issue 23, 2002 preuzeto sa <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/#3> (13.06.2015.)
- Holmlund, C., *Contemporary American Independent Film – From the Margins to the Mainstream*, Routledge, London i New York, 2005
- Jameson, F., *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, S.A.D., 1991
- Kellner, D., *Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan*, u *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television* No.27, 9-33, 1991
- King, G., *American Independent Cinema*, I.B. Tauris, London i New York, 2005

- Lafrance, J.D., *Great Directors: Jim Jarmusch*, u *Senses of Cinema*, oct. 2003, preuzeto sa <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/jarmusch/#web> (13.06.2015.)
- Lewis, J., *Independent Film*, u *Schirmer Encyclopedia of Film* Vol.3, 1-12, Thomson-Gale, 2007
- Marković, D.D., *Glasovi s margine – uspon i pad američkog nezavisnog filma*, u *Hrvatski filmski ljetopis* br.48, 2006
- Newman, M.Z., *Indie: An American Film Culture*, Columbia University Press, New York, 2011
- Newman, M.Z., *Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative*, u *Cinema Journal*, Vol.48, No.3, 16-34, Texas University Press, 2009
- Ortner, S.B., *Against Hollywood: American Independent Film as a Critical Cultural Movement*, u *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2, 1-21, 2012
- Pansini, M., *Čudnije od raja*, 2009, preuzeto sa http://www.hfs.hr/pansini_detail.aspx?sif=20#.VeQ1FLVciAp (10.06.2015.)
- Petković, R., *Američki nezavisni film osamdesetih i devedesetih*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 2009
- Petković, R., *Život je tužan i predivan: filmovi Jima Jarmuscha kao primjer američkog nezavisnog filma*, u *Hrvatski filmski ljetopis*, br.59, 2009
- Petković R., Vuković K., *Postmodern Philosophy and the Impact of the Other in Jim Jarmusch's Films*, u *International scientific conference Re-thinking Humanities and Social Sciences – The Issue of the (Post) Other: Postmodernism and the Other*, 10-12, 2010
- Preacher Collins, A., *Loose Canons: Constructing Cultural Traditions Inside and Outside the Academy*, u *Film Theory Goes to the Movies - Cultural Analysis of Contemporary Film*, Routledge, 86-102, New York, 1993
- Schatz, T. *The New Hollywood*, u *Film Theory Goes to the Movies - Cultural Analysis of Contemporary Film*, Routledge, 8-36 New York, 1993
- Schrader, P., *Notes on Film Noir*, u *Film Genre Reader III*, Texas University Press, 2003
- Szabo, C., *Independent, Mainstream and In Between: How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre*, Honors College Theses, 2010

- Tzioumakis, Y., *American Independent Cinema – An Introduction*, Edinburg University Press Ltd, Edinburg, 2006
- Watson, P., *Case Study: Director as Author: The Sad and Beautiful World of Jim Jarmusch*, 2003, preuzeto sa <http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/Case%20study%20-%20The%20Sad%20and%20Beautiful%20World%20of%20Jim%20Jarmusch%20Paul%20Watson.pdf> (08.12.2014.)

Web Izvori

- *Chekhov's Gun*, Tv Tropes, preuzeto sa <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ChekhovsGun> (21.06.2015.)
- *Clerks* (1994), preuzeto sa <http://www.imdb.com/title/tt0109445/> (18.06.2015.)
- *Film History: The Story of „Hollywood“*, The Cinephile Fix, preuzeto sa <https://cinephilefix.wordpress.com/2010/04/09/film-history-the-story-of-hollywood/> (01.03.2015.)
- *Independent Film*, Film Reference, preuzeto sa <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Independent-Film.html> (26.06.2015.)
- *Jim Jarmusch – Biography*, Sarajevo Film Academy – Film Factory, preuzeto sa <http://filmfactory.ba/faculty/JimJarmusch.html#> (13.06.2015.)
- *John Cassavetes – the Man and His Work*, Cinephilia and Beyond, preuzeto sa <http://www.cinephiliabeyond.org/john-cassavetes-the-man-and-his-work> (15.04.2015.)
- *Pulp Fiction – Budget*, preuzeto sa http://www.imdb.com/title/tt0110912/business?ref_=tt_dt_bus (17.07.2015.)

- *The Birth of a Nation (1915)*, Filmsite, preuzeto sa <http://www.filmsite.org/birt.html> (06.04.2015.)
- *The History of the Hollywood Movie Industry*, History Cooperative, preuzeto sa <http://historycooperative.org/the-history-of-the-hollywood-movie-industry/> (01.03.2015.)
- *The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code)*, Arts Reformation, preuzeto sa <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (05.04.2015.)
- *Top 50 modern day low budget movies*, Den of geek, preuzeto sa <http://www.denofgeek.com/movies/18683/top-50-modern-day-low-budget-movies> (20.03.2015.)
- *Wandering Star*, The Observer, preuzeto sa <http://www.theguardian.com/film/2005/oct/02/features.magazine> (15.06.2015.)

8. FILMOGRAFIJA

- *(500) Days of Summer*, Marc Webb, 2009.
- *Aviator (The Aviator)*, Martin Scorsese, 2004.
- *Biti John Malkovich (Being John Malkovich)*, Spike Jonze, 1999.
- *Cloverfield*, Matt Reeves, 2008.
- *Cvijeće i drveće (Flowers and Trees)*, Walt Disney, 1932.
- *Čudnije od raja (Stranger Than Paradise)*, Jim Jarmusch, 1984.
- *Dobrodošli u kuću lutaka (Wellcome to the Dollhouse)*, Todd Solondz, 1995.
- *El Mariachi*, Robert Rodriguez, 1992.
- *Film od 24 sata (****)*, Andy Warhol, 1967.
- *Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987.
- *Godina konja (Year of the Horse)*, Jim Jarmusch, 1997.
- *Goli u sedlu (Easy Rider)*, Dennis Hopper, 1969.
- *Gospodar prstenova: Prstenova družina (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)*, Peter Jackson, 2001.
- *The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014.
- *Gummo*, Harmony Korine, 1997.
- *It Follows*, David Robert Mitchell, 2014.
- *Juno*, Diablo Cody, Jason Reitman, 2007.
- *Karantena (Quarantine)*, John Eric Dowdle, 2008.
- *Kava i cigarete (Coffee and Cigarettes)*, Jim Jarmusch, 2003.
- *M.A.S.H.*, Larry Gelbart, 1972.-1983.
- *Memento*, Christopher Nolan, 2000.
- *Mreže popodneva (Meshes of the Afternoon)*, Maya Deren, 1943.
- *Mrtav čovjek (Dead Man)*, Jim Jarmusch, 1995.
- *Mulholland Drive*, David Lynch, 2001.
- *Munja nad vodom (Lightning Over Water)*, Nicholas Ray, 1980.
- *Noć na zemlji (Night on Earth)*, Jim Jarmusch, 1991.

- *Noć vještica (Halloween)*, John Carpenter, 1978.
- *Odmetnici (Renegades)*, George Sherman, 1946.
- *Pakleni šund (Pulp Fiction)*, Quentin Tarantino, 1994.
- *Paranormalna aktivnost (Paranormal Activity)*, Oren Peli, 2007.
- *Pi*, Darren Aronofsky, 1998.
- *Plavi baršun (Blue Velvet)*, David Lynch, 1986.
- *Pod udarom zakona (Down by Law)*, Jim Jarmusch, 1986.
- *Projekt: Vještica iz Blaira (The Blair Witch Project)*, Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, 1999.
- *Put samuraja (Ghost Dog: The Way of the Samurai)*, Jim Jarmusch, 1999.
- *Rambo (First Blood a.k.a. Rambo)*, Ted Kotcheff, 1982.
- *Rocky*, John G. Avildsen, 1976.
- *Rođenje jedne nacije (The Birth of a Nation)*, D.W. Griffith, 1915.
- *Ružičasti plamenci (Pink Flamingos)*, John Waters, 1972.
- *Samoubojstvo nevinih (The Virgin Suicides)*, Sofia Coppola, 1999.
- *Sjenke (Shadows)*, John Cassavetes, 1959.
- *Slacker*, Richard Linklater, 1991.
- *Snjeguljica i sedam patuljaka (Snow White and the Seven Dwarfs)*, William Cottrell, David Hand, 1937.
- *Sreća (Happiness)*, Todd Solondz, 1998.
- *Strava u ulici Brijestova (A Nightmare on Elm Street)*, Wes Craven, 1984.
- *Svijet duhova (Ghost World)*, Terry Zwigoff, 2001.
- *Štakori iz shopping centra (Mallrats)*, Kevin Smith, 1995.
- *Tajanstveni vlak (Mystery Train)*, Jim Jarmusch, 1989.
- *Teksaški masakr motornom pilom (The Texas Chainsaw Massacre)*, Tobe Hooper, 1974.
- *Top Gun*, Tony Scott, 1986.
- *Trgovci (Clerks)*, Kevin Smith, 1986.
- *Vrisak (Scream)*, Wes Craven, 1996.
- *World War Z*, Marc Forster, 2013.
- *Zameo ih vjetar (Gone with the Wind)*, Victor Fleming, George Cukor, 1939.

9. SAŽETAK

Američki nezavisni film 1980-ih i 1990-ih moguće je definirati putem inudstrijsko-ekonomskog konteksta, odnosno problematike niskoga budžeta, te unutar konteksta njegova stila, no svakako najbolja definicija suvremenog *indie* filma jest ona Michaela Z. Newmana koji ustvrđuje da istinski *indie* film mora biti autentična vizija isključivo jednoga autora, autonomnoga od velikih filmskih studija, i samim time alternativa Hollywoodu.

Upravo je Hollywood, odnosno bunt i otpor spram njegove dominacije i ustaljenih konzervativnih normi te konstantno kreiranje iluzija, pretvaranje Hollywooda u instituciju proizvodnje snova, od početka bio izvor američkog nezavisnog filma. Stoga je veoma važno ponajprije razmotriti ključne pokrete i pravce komercijalnog američkog filma koji su ostavili značajan trag na *indiejima*, kao i promjene u politici i društvu S.A.D.-a, pa tek onda obratiti pažnju na povijesni razvitak nezavisnoga filma u Americi. Neki od najvažnijih anti-holivudskih filmskih pokreta kroz 20. stoljeće bili su prestižni nezavisni filmovi, *Poverty Row* filmovi, *noir* film, zatim avangardni i eksperimentalni filmovi, Novi američki film Johna Cassavetesa, te eksploatacijski filmovi 1970-ih. Osim na suvremeni američki nezavisni film, ti su pokreti poslužili i kao inspiracija *mainstream* filmu.

Tijekom provođenja ekonomskih reformi Ronalda Reagana na pragu 1970-ih i 1980-ih u S.A.D.-u, koje su rezultirale ekspanzijom holivudskih filmova ratne tematike, a koje veličaju snagu i dominaciju bijeloga američkog muškarca, te su prepune eksplozija i efekata, na filmskim marginama mladi nezavisni redatelji poput Jima Jarmuscha i Davida Lyncha okreću se potpuno drugačijim temama i estetici. Oni razotkrivaju lažnu narav i ustaljenu ideologiju iza holivudske filmske industrije, te svježim pristupom filmu i filmskome žanru, redatelji toga postmodernoga perioda razvijaju estetiku običnoga, svakodnevnoga, te ističu važnost uvažavanja ljudske različitosti kroz široku paletu likova s ruba društva.

Jim Jarmusch svojim filmom *Čudnije od raja* 1984. godine uspostavio je temelje za daljnji smjer razvoja suvremenog američkog nezavisnog filma. Osim toga filma, neka od ključnih *indie* ostvarenja 1980-ih i 1990-ih jesu i *Slacker* Richarda Linklatera, *Trgovci* Kevina

Smitha, Tarantinov *Pakleni šund*, *Dobrodošli u kuću lutaka* Todda Solondza, *Pi* Darrena Aronofskoga i *Projekt: Vještica iz Blaira*, Eduarda Sancheza i Daniela Myricka.

Ključne riječi:

američki nezavisni film, niskobudžetni film, *indie*, Hollywood, studijski sistem, opozicija, postmodernizam, autorski film, Jim Jarmusch, dekonstrukcija žanra, estetika svakodnevice.